Europeos en Latinoamérica: cine y literatura transnacionales

La visión de Herzog, Buñuel, Aub y Gombrowicz

Javier de Taboada

NUEVOS HISPANISMOS

ACCESO ABIERTO

Javier de Taboada

Europeos en Latinoamérica: cine y literatura transnacionales

La visión de Herzog, Buñuel, Aub y Gombrowicz

creative commons

CASA DE LA LITERATURA PERUANA

NUEVOS HISPANISMOS

22

Director: Julio Ortega (Brown University)
Editorial: Iberoamericana Editorial Vervuert (Madrid/Frankfurt)

Comité Editorial:

Anke Birkenmaier
(Columbia University, New York)

Beatriz Colombi
(Universidad de Buenos Aires)

Cecilia García Huidobro
(Universidad Diego Portales, Santiago de Chile)

Ángel Gómez Moreno
(Universidad Complutense de Madrid)

Dieter Ingenschay
(Humboldt Universität Berlin)

Efraín Kristal
(University of California, Los Angeles)

Esperanza López Parada
(Universidad Complutense de Madrid)

Gesine Müller
(Universität zu Köln)

Rafael Olea Franco
(El Colegio de México)

Fernando Rodríguez de la Flor
(Universidad de Salamanca)

William Rowe
(University of London)

Carmen Ruiz Barrionuevo
(Universidad de Salamanca)

Víctor Vich
(Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima)

Edwin Williamson
(Oxford University)

Javier de Taboada

Europeos en Latinoamérica: cine y literatura transnacionales

La visión de Herzog, Buñuel, Aub y Gombrowicz

Iberoamericana - Vervuert - 2017

Este libro se publicó con el apoyo
de la Casa de la Literatura Peruana

CREATIVE COMMONS

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2017
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2017
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-16922-36-9 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-518-4 (Vervuert)
ISBN 978-3-95487-637-2 (e-Book)

Depósito Legal: M-17172-2017

Diseño de la cubierta: Rubén Salgueiro

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

A mi padre

Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales

Índice

Introducción 9
Capítulo I. Del Tercer Cine al cine transnacional 19
Capítulo II. Herzog en el Perú: una lectura local..... 59
Capítulo III. Buñuel en México: ¿genio atrapado en la industria?. 117
Capítulo IV. Max Aub, ciudadano mexicano..... 169
Capítulo V. Gombrowicz en Argentina:
la reinvención de un escritor..... 197
Conclusión..... 231
Bibliografía..... 233
Filmografía..... 243
Índice analítico 247

Introducción

En las últimas décadas, signadas por el fenómeno de la globalización, hay un interés creciente dentro de los estudios literarios y culturales por la circulación de los textos y las ideas, por los intercambios —concebidos como de doble vía— entre centro y periferia[1], por las recontextualizaciones que sufren determinadas teorías al ser utilizadas en contextos distintos al de su producción[2]. Existe acaso un desplazamiento del estudio de las ideas hacia sus contextos de producción, de los contenidos de las obras literarias hacia sus circuitos de circulación y mercado. Así como los saberes permean sus fronteras y tienden al intercambio interdisciplinario, en el espacio geográfico las fronteras se cruzan cada vez con mayor frecuencia, y el espacio mismo de la frontera se convierte en privilegiado para el observador crítico[3]. Las dislocaciones y ambivalencias propias de las comunidades diaspóricas resultan claves para escrutar el mundo contemporáneo[4].

Después de que diversas corrientes de pensamiento, desde la Escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer), hasta el posestructuralismo francés (Foucault, Derrida, Barthes) desenmascararan la profunda raíz etnocentrista del proyecto universalista moderno, críticos como Ernesto Laclau,

[1] Un ejemplo bastante iluminador de esta tendencia, y de toda la problemática que implica puede encontrarse en el libro de David Damrosch, *What is World Literature?* (2003).

[2] Por ejemplo, Edward Said, "Traveling Theory", en *The World, the Text, and the Critic* (1983).

[3] Podemos mencionar como ejemplo el ya clásico texto de Gloria Anzaldúa *Borderlands* (1987). Sin embargo, la frontera, comprendida como el espacio que pertenece y no pertenece al mismo tiempo a aquello que delimita, y que sirve tanto para establecer como para relativizar la división, ha sido una metáfora más que fructífera en la teoría crítica contemporánea.

[4] En este sentido podemos recordar los aportes de Homi Bhabha y los estudios poscoloniales.

Étienne Balibar y Judith Butler[5] han advertido las limitaciones teóricas y prácticas de la mera celebración de los particularismos característica de la *identity politics*, y han abogado por un retorno del universalismo como un horizonte desprendido de la carga metafísica que lo acompañaba durante la modernidad. Lo universal, ahora redefinido en relación con su naturaleza contingente, puede aportar una perspectiva de cambio social que no se resigne a la fragmentación de la *identity politics*, ni a la totalización de la modernidad. Puede, asimismo, resultar un marco útil para abordar la circulación de las obras artísticas más allá de sus fronteras 'naturales', así como la tensión, para los países del Tercer Mundo, entre las demandas de representación de lo particular —traducido muchas veces como lo nacional— y el espacio que se abre en los países hegemónicos a la circulación de productos culturales provenientes de otras partes del mundo. Es así que conceptos como los de *world literature* y *world cinema* resurgen en las publicaciones y en los currículos universitarios para centrarse precisamente en dichas circulaciones e intercambios interculturales. En el espacio latinoamericano, nuevas tendencias como los estudios transatlánticos, estudios hemisféricos y, más recientemente, estudios transpacíficos se interesan en problemáticas similares.

Dentro de este universo de problemas, me interesa en particular el de la redefinición de las relaciones espaciales, así como los desplazamientos y reconfiguraciones de lo local, nacional y continental. Este aspecto tiene particular relevancia para el área latinoamericana, ya que en la historia de nuestro continente la definición de lo latinoamericano por comparación y contraste con los modelos europeo y americano ha sido una constante por lo menos desde el nacimiento mismo de las nuevas repúblicas. Un modelo muy influyente de este afán comparativo lo suministra José Enrique Rodó, con la publicación en 1900 de *Ariel*, donde sintetiza las preocupaciones de los intelectuales de la época con respecto a la identidad latinoamericana frente al poderío emergente de Estados Unidos. También ha sido constante desde la independencia la voluntad de creación de una literatura auténticamente latinoamericana, que capte el espíritu de nuestros pueblos y ofrezca al mundo un producto único y diferenciado, y en este objetivo último proyectos como el de Andrés Bello en el siglo XIX y el del *boom* narrativo en el XX se dan la mano, pese a las incontables divergencias respecto a en qué pueda consistir esa identidad y a la manera

[5] Ernesto Laclau, "Universality, Particularity and the Question of Identity" (1991); Judith Butler, "Restaging the Universal: Hegemony and the Limits of Formalism" (2000); Balibar, "Ambiguous universality" (2003). Estas lecturas, así como el planteamiento general de la idea, fueron sugeridas durante el curso de Mariano Siskind "The Return of World Literature: Placing Latin America, Debating Universalism", impartido en la primavera de 2009.

de expresarla. Andrés Bello, como sabemos, no solamente se preocupó en cantar las peculiaridades del paisaje latinoamericano, articulándolas con un proyecto de progreso para la región en su célebre *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, sino que incluso se interesó seriamente en las particularidades del dialecto castellano americano en su *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Por su parte, García Márquez ha sido el primero en vincular el proyecto del realismo mágico[6] a la búsqueda de la 'latinoamericanidad', con tanto éxito que muchas de las obras que escapaban a estos parámetros eran desdeñosamente recibidas en el extranjero.

También desde temprano han aparecido voces que expresaban su desconfianza respecto a que la simple incorporación de los aspectos más externos y evidentes de la cultura local —tales como el lenguaje criollo o mestizo, la mención de flora y fauna característica de la región y otros diversos toques de 'color local'— fuera el camino más adecuado para crear una literatura auténticamente nacional. Recordemos a Mariátegui, quien en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* consideraba que un momento cosmopolita era indispensable para arribar a una literatura propia. Recordemos a los "antropófagos" brasileños liderados por Oswald de Andrade, que ya en 1928 pensaban que la absorción de la cultura occidental servía para nutrir la propia identidad y no para amenazarla. Recordemos también el famoso artículo de Borges "El escritor argentino y la tradición" (1932), donde subraya la artificialidad de la literatura gauchesca y sus giros 'populares', y coloca la literatura latinoamericana en la situación imposible de estar al mismo tiempo adentro y afuera de la cultura hegemónica. Borges habilita la posición lateral como una forma de entrar a lo cosmopolita, convirtiendo lo marginal en una posición privilegiada.

En esta época en que las fronteras —sobre todo las culturales— se cruzan con gran fluidez, y en que no es inusual que los individuos tengan dos o más nacionalidades tanto en sus documentos como en sus afectos, puede ser interesante mirar unas décadas hacia atrás para enfocarse en algunos casos que, ya desde entonces, resultaban difíciles de definir geográficamente. El espacio de indecidibilidad —geográfica, pero también genérica— hoy más bien frecuente en la literatura y el cine latinoamericano, ha sido siempre un espacio simbólicamente rico para la creación y el análisis.

Si la influencia e importancia de la cultura occidental en la constitución

[6] Esta categoría no deja de ser problemática, ya que refleja una visión más bien externa para la cual existen elementos "mágicos" o extraños que, sin embargo, desde la lógica interna de la cultura no serían tales ni portarían esta disonancia, sino que están orgánicamente integrados con los componentes "no mágicos" o "realistas".

de las identidades nacionales latinoamericanas se remonta al siglo XVI, la aparición de Latinoamérica en el panorama literario y cinematográfico global es bastante más reciente. Un primer momento, limitado al ámbito hispanoparlante, sería la aparición del modernismo, con Rubén Darío a la cabeza. Como ha señalado abundantemente la crítica[7], esta es la primera corriente literaria que logra invertir el sentido de la circulación que tradicionalmente discurría desde el centro hacia la periferia, desde España hacia sus antiguas colonias. La innegable influencia de Darío en los poetas españoles de la Generación del 98 inaugura así una nueva dimensión para la literatura latinoamericana[8]. Finalmente, con el *boom* latinoamericano de comienzos de los sesenta, la literatura latinoamericana adquiere presencia mundial. No hace falta insistir en la cantidad de traducciones, ediciones, artículos periodísticos y estudios académicos que generaron y siguen generando tanto los cuatro escritores del 'núcleo' del *boom* como sus adláteres. Todo esto es historia conocida y no abundaremos en el tema.

Lo que es quizás un poco menos conocido es que más o menos por la misma época, a fines de la década, el cine latinoamericano también alcanzaba su consagración internacional. El a veces llamado "Nuevo Cine Latinoamericano" surgía como una alternativa innovadora frente a la dominación casi incontestada de Hollywood a nivel mundial, y se manifestaba a través de películas que buscaban rearticular los modos de producción y exhibición del cine, además de innovar en el lenguaje cinematográfico; pero también, y ciertamente con no menor importancia, a través de manifiestos que explicitaban el ideario estético y político de esta nueva generación de cineastas.

El Nuevo Cine Latinoamericano, que en su internacionalización pasó a denominarse Tercer Cine, en una formulación ampliada para incluir el cine de otras regiones del Tercer Mundo, ha desempeñado, con su teoría y su práctica, un papel muy importante en todo el debate sobre la pertinencia y los límites de lo 'nacional' como categoría básica de clasificación para el cine producido en las distintas partes del mundo, y su puesta en cuestión a partir de la existencia de un cine transnacional, diaspórico, exiliado o acentuado[9], cada vez más frecuente en los últimos veinte años; a partir de la creciente importancia de las coproducciones, que no son ya

[7] Por ejemplo, Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo* (1970).

[8] Pascale Casanova (2004) explica este fenómeno a partir de la apelación a un "meridiano de Greenwich" literario, representado por París. Es así que un escritor periférico en una región puede oponerse al centro de la misma apelando a la modernidad absoluta dictada por la capital mundial de las letras, esto es, París.

[9] Hamid Naficy (2001) plantea las categorías de "Accented Cinema", "Exilic cinema" y "Diasporic cinema" para distinguir entre las diferentes circunstancias y matices del cine que, en términos generales, podría llamarse transnacional.

la excepción sino más bien la norma en la producción de películas fuera de Hollywood. En estos debates, alguna referencia al Tercer Cine se hace casi ineludible, porque más allá de su origen regional latinoamericano, se convirtió en el primer movimiento cinematográfico supranacional, ofreciendo además una autoconciencia bastante lúcida sobre la propia actividad fílmica. Si bien el aporte del Tercer Cine a las teorías generales del cine (*film theory*) puede haber pasado relativamente desapercibido[10], su contribución a la problemática de las dislocaciones geográficas no solamente es importante, sino que forma parte de la propia historia de esta problemática. A esto dedicaré el primer capítulo. En los capítulos siguientes, no me detendré a analizar en detalle directores ni obras particulares del Nuevo Cine Latinoamericano, sino que más bien aprovecharé las conclusiones de esta revisión general para estudiar a otros autores y directores no ligados directamente a este movimiento[11].

En este estudio prestaré especial atención al cine como camino de reflexión sobre los complejos procesos de circulación cultural. En el cine, probablemente más que en cualquier otro arte, se observa con mayor claridad la circulación de flujos transnacionales, que pueden incluso medirse. Además de su natural aspiración a una circulación más allá de las fronteras nacionales, el mismo contexto de producción de una película se presta para los intercambios culturales. Dejando de lado por un momento el pretexto (es decir, el guión), el personal técnico y los actores que trabajan en el filme (quienes pueden y suelen tener procedencias culturales distintas), creemos que, dentro de lo que podemos llamar provisionalmente una sociología de la producción cinematográfica, hay tres elementos constitutivos en la realización de un film. En primer lugar, el director, a quien se suele adscribir la total responsabilidad de una película. A pesar de la imposibilidad de liquidar el concepto de autor (como veremos para el caso del Tercer Cine) y de su innegable validez para evaluar el denominado cine-arte, también queda claro que, al ser el cine siempre una empresa colectiva, la atribución de autoría es más compleja que en el caso de la literatura, donde es incuestionablemente individual. El otro gran factor, un tanto olvidado por la crítica pero no por los festivales de cine y otros reconocimientos de la industria es, por supuesto, el productor, capaz de tomar decisiones sobre el presupuesto con que cuenta la película, el lugar donde va a filmarse, los actores a quienes se contrata y otras igualmente

[10] Anthony Guneratne (2003) ofrece algunas explicaciones para esta omisión en la mayoría de los panoramas de la teoría del cine, que tienen que ver tanto con el eurocentrismo de muchos de los compiladores como con las limitaciones de los planteamientos del Tercer Cine.

[11] Luis Buñuel está vinculado de manera indirecta con el movimiento como uno de sus antecesores o 'padres', pero no forma parte propiamente del mismo.

cruciales en el producto final. El productor puede ser una persona individual y coincidir muchas veces con el director o, en el modelo industrial, trabajar para una compañía cinematográfica. En este punto es importante distinguir al productor como agente responsable de la película de las fuentes de financiamiento, ya que en un sistema de producción no industrial o con una industria incipiente, como es el caso de la mayoría de los países de América Latina, casi todas las películas requieren para su realización de fuentes de financiamiento externas, en mayor o menor proporción. La coproducción, entonces, entendida como la financiación de una película a través de productoras de dos o más países, no necesariamente implica el paso del producto del ámbito nacional al transnacional, a menos que dicha colaboración implique decisiones o condicionamientos en aspectos de producción tales como el *casting*, las locaciones, el equipo técnico, entre otros. Paul Julian Smith (2003b) ha mostrado cómo los marcos regulatorios de financiación de coproducciones efectivamente suelen imponer tales condiciones, e incluso ha desarrollado un sistema de puntuación de cada uno de los elementos que intervienen en la producción de un film para determinar la nacionalidad de una película[12].

Finalmente, una película necesariamente se filma en algún lugar, que puede ser un estudio cinematográfico o una localización real. En este último caso, creemos que la ubicación influye de algún modo en el producto final, ya que a diferencia de un estudio, donde todo puede estar perfectamente controlado, en las localizaciones siempre hay un componente de azar (de 'verdad', gustarían decir algunos directores) que se filtra en las imágenes. Además, la localización no solamente aporta paisajes e imágenes, sino que, dado el carácter colectivo de la empresa, es prácticamente inevitable que influya en el reparto de la película (generalmente en cuanto a los roles secundarios), así como también en parte del equipo técnico que se requiere para filmarla. Los 'locales' están presentes tanto en el ámbito de la representación, participando como extras y/o como parte del elenco de la película, como en el de la producción, sirviendo como facilitadores y colaboradores o incluso actuando como críticos y opositores, determinando así las condiciones de producción del film. Usaremos pues el término 'localización' para referirnos tanto a los espacios físicos como a una parte del equipo humano que requiere la filmación, tanto delante como detrás de la cámara. 'Localización' es un término técnico que tiene la virtud de convertir un espacio 'real' en un espacio-para-el-cine,

[12] Smith sostiene además que incluso películas con financiamiento netamente nacional, pero con aspiraciones transatlánticas, replican en parte el modo de producción de las coproducciones, especialmente en lo que se refiere al reparto. Sería el caso de *Y tu mamá también* y *Amores perros.*

que subordina la funcionalidad cotidiana de un espacio a su funcionalidad para la filmación de una película. Toda localización determina entonces en parte el contenido y la retórica del film, pero al mismo tiempo, toda película construye su propia localización, transformando el espacio en que se produce. Localización es al mismo tiempo reterritorialización de un espacio y construcción de lo local.

Entonces, para tener una adscripción geográfica inequívoca, una película debería tener estos tres elementos alineados bajo las mismas coordenadas nacionales: es decir, una película peruana será aquella producida y filmada en el Perú por un director peruano. Por lo tanto, en la medida que haya una no-coincidencia en estos aspectos (y especialmente si se tratase de una diferencia no solo en términos nacionales sino de espacios geográfico-culturales: Latinoamérica, Europa, etc.), podremos hablar de (mayor o menor) transnacionalidad en el contexto de producción del film.

Además, toda película, como toda obra de ficción, representa un espacio determinado, que puede coincidir o no —la norma es que sí[13]— con la localización. La mayor parte de los estudios —no muy abundantes, por cierto— sobre 'encuentros cinematográficos' entre América Latina y otras latitudes[14] se centran en el problema de cómo se ha representado un espacio (Latinoamérica) en otro contexto de producción (Hollywood). Quiero restringir el corpus de mi investigación a situaciones en las que el intercambio se dé no a este nivel, sino desde la producción misma del film. No pretendo abandonar el espacio de la representación, sino ver cómo el aspecto material del cine incide en el dominio estético y cómo la representación, a su vez, determina aspectos materiales de la filmación. El tipo de análisis que pienso emprender, entonces, tendrá que ver con el estudio de las condiciones materiales de producción del film, con énfasis en las interacciones entre el equipo de producción y la población local, para el capítulo dos, o entre el sistema de producción y la figura del director, para el capítulo tres, tomando siempre en cuenta el contexto cultural en el que tales interacciones se producen.

[13] Sin embargo, filmar en un lugar para representar otro es una práctica relativamente común en la industria. Por facilidades de producción se escogen a veces lugares vecinos o adyacentes al que se está representando, en cuyo caso se mantiene una relación de contigüidad. Excepcionalmente, una localización puede representar un espacio totalmente diferente a sí misma, pero previo proceso de 'maquillaje' de los escenarios, con lo cual se estaría convirtiendo la localización casi en un estudio.

[14] Una compilación que recoge artículos desde las más variadas perspectivas es la editada por John King, *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas* (1993). La mayoría de los autores de este volumen aborda la representación de Latinoamérica en el cine norteamericano, desde la época muda hasta la contemporánea.

Dicho de otro modo: la combinación de estas variables es lo que determinará la estructura de los capítulos del presente libro. Como hemos visto, si producción, dirección y localización coinciden, estamos en el ámbito de un cine nacional, y por lo tanto, fuera de nuestro campo de estudio. Si producción y dirección coinciden en una sola persona, y lo que contrasta es la localización, estaremos en el marco del cine de autor europeo filmado en Latinoamérica, y a esto quiero dedicar mi segundo capítulo, enfocándome en las películas de Herzog filmadas en la selva peruana. Si bien es razonable suponer aquí una perspectiva 'exteriorista', también es posible pensar que el componente local dejará algunas huellas en el producto final, y para esclarecer cuáles pudieran ser, sería adecuado comparar estas películas con las producidas por las cinematografías nacionales sobre temas similares. En segundo lugar, la no coincidencia entre producción y dirección puede darse entre un sistema de producción latinoamericano y un director europeo, que es lo que quiero explorar en mi tercer capítulo, a través del caso de Buñuel en México[15].

En la literatura no existen, por cierto, todos estos elementos en la producción de un texto, sino más bien un autor tradicionalmente considerado soberano, responsable de la totalidad del producto. Hay, sin embargo, algunos matices que precisar. Primero, que en el momento de la publicación y circulación de la obra ya intervienen elementos y voluntades ajenos al autor individual, como el sistema editorial, el circuito cultural en el que se inserta y la forma como es leída por los especialistas y no especialistas. Un manuscrito guardado en un cajón no es propiamente literatura. Trataremos, pues, de poner atención en nuestro análisis a la circulación y recepción, ya que es allí donde las novelas comienzan a asemejarse a las películas en tanto 'objetos culturales', y podremos hacer uso de nuestras conclusiones de los capítulos anteriores. En segundo lugar, la materia prima de un escritor (y también su patria, según se ha dicho) es el lenguaje. Pero puede ocurrir, ocasionalmente, que la relación entre ambos deje de ser natural. Que las 'patrias' se multipliquen o se contrapongan. Por ejemplo, si la lengua materna del escritor no coincide con el espacio cultural en que se encuentra insertado o exiliado. En cuyo caso puede optar por abandonar su ámbito original, cambiar de lengua y asimilarse al nuevo espacio (por ejemplo, Vladimir Nabokov para el ámbito anglosajón y Paul Groussac para el latinoamericano, aunque ciertamente el abandono nunca será absoluto ni la asimilación completa); o puede mantener su lengua

[15] También podría darse entre un sistema de producción europeo y un director latinoamericano, con ejemplos que varían desde el cine impersonal de Luis Llosa en Hollywood hasta el autorial de Raúl Ruiz en Francia. Esta sería una posibilidad de exploración posterior a la presente investigación.

materna para su obra literaria, y lidiar con el nuevo medio a través de traducciones, de intervenciones públicas, de conferencias, es decir, usar la lengua adoptada para la importante tarea de la difusión de su obra. Sería el caso de Witold Gombrowicz en Argentina, que exploraré en el quinto y último capítulo del libro. También puede ocurrir que, sin necesidad de afrontar la dramática decisión de optar entre dos lenguas, el escritor exiliado deba adaptarse a su nuevo contexto cultural, y en última instancia, lidiar en su obra tanto con el espacio de la 'patria' como con el del exilio, comprometiéndose a veces con uno y otras con otro espacio, en una constante negociación de su lugar de enunciación. Este sería el caso de Max Aub en México, que desarrollaré en el cuarto capítulo.

Quiero subrayar que mi aproximación trata de producir contextos para leer los textos. No sirven de mucho las categorías si se deshacen del efecto de materialidad y de localización que les imprime el contexto en el que se sitúan, lo que incluye su modo de producción y formas de circulación. El cine y la literatura transnacionales (al menos aquellos que nos interesan) portan, paradójicamente quizás, las marcas de lo local. Pero la paradoja es aparente, porque cruzar las fronteras no significa desdibujarlas, sino multiplicarlas. En los textos que estudiaré, dos espacios, dos localizaciones, compiten y confluyen, tanto al nivel de la representación como al nivel de la generación de la obra y de su difusión como un bien cultural o simbólico. Aunque las configuraciones que se producen pueden ser variadas y múltiples las fuerzas que intervienen en el proceso, dos son las más constantes y persistentes: la voluntad del creador y las circunstancias que le ofrece o le opone la localización (entendida como una agrupación de factores) en la que se encuentra.

Capítulo I

Del Tercer Cine al cine transnacional

¿Cómo empezar a hablar de un cine y una literatura transnacionales? A mi juicio, el cruce al que alude el prefijo no es solamente el de las fronteras nacionales. El ámbito de lo nacional ha sido por mucho tiempo, y en buena medida todavía lo sigue siendo, la categoría automática para clasificar la producción cultural. Así, por ejemplo, los festivales de cine y las antologías literarias siguen usando la adscripción nacional de las películas y las obras como el primer identificador de las mismas. Al mismo tiempo, sin embargo, surgen tanto objeciones teóricas contra las pretensiones del nacionalismo como prácticas que ponen en cuestión dicho parámetro al no poderse adscribir inequívocamente a una tradición nacional. Las películas y novelas transnacionales no son ya una rareza, sino un conjunto creciente y normalizado.

Dentro de la constelación semántica de la globalización, la posmodernidad y el fin de los metarrelatos (nacionales), lo transnacional suele aludir a la lógica corporativa del capitalismo tardío en la que los contornos nacionales se difuminan para dar paso al flujo del gran capital; o también sirve para referirse a las relaciones que en este contexto se traman entre —para emplear desde ya el lenguaje de los teóricos del cine que analizaré— el Primer y el Tercer Mundo. Lo transnacional puede ser, entonces, un término inclusivo para reunir un conjunto de países no vinculados geográficamente, o un término comparativo para dos esferas culturales que sostienen entre sí una relación de hegemonía. En el campo artístico, nuevas áreas de estudio como la *world literature* y el *world cinema* dan cuenta de este impulso inclusivo y de un renovado interés por la producción cultural de los países periféricos, mientras que otras, como los *transnational studies*, estudian los flujos económicos, sociales y culturales que se producen entre uno y otro orbe.

En los siguientes capítulos, me enfocaré en esta última posibilidad ya que, al tratarse en todos los casos de autores de origen europeo que han producido desde América Latina, sus obras ejemplifican cómo estos dos espacios culturales entran en contacto y desatan una serie de tensiones creativas. Sin embargo, además de los encuentros individuales que constituirán mis casos de estudio, existe la historia general de los encuentros y desencuentros entre estos dos continentes. ¿Cuándo se invierte la relación de hegemonía cultural persistente durante tanto tiempo y América Latina tiene algo que decirle a la vieja Europa? Para la literatura la respuesta es bien conocida: el modernismo, como un primer paso, y el *boom* latinoamericano después, son los hitos de esa globalización de la literatura latinoamericana. Para el cine la historia es quizás menos conocida, pero es el Tercer Cine el movimiento que logra saltar las barreras de la región para articular una escuela verdaderamente transnacional, y luego, en un segundo momento, infiltrarse en la academia europea-norteamericana y dejar su huella en la discusión contemporánea tanto del *world cinema* como del *transnational cinema*, ya sea como precedente histórico o como discurso crítico atendible y reformulable para pensar los problemas de la producción cinematográfica de los países del Tercer Mundo en tiempos de la globalización. ¿Cómo resistir al dominio del Primer Cine? ¿En qué se diferencia o se debe diferenciar la producción de los países periféricos? ¿Qué recursos pueden emplear los cineastas interesados en promover el cambio social? ¿Qué precauciones deben tomar? El Tercer Cine puede ofrecer, todavía, algunas lecciones sobre estos temas.

Trazaré pues en esta introducción el derrotero conceptual del Tercer Cine desde sus manifiestos originales hasta su expansión académica, para terminar mostrando su presencia y pertinencia en las discusiones de las últimas décadas sobre cine transnacional y cine mundial. A su vez, los planteamientos de algunos autores sobre el cine transnacional, que puede ser entendido como un subconjunto del cine mundial, me servirán como marco para el desarrollo de los capítulos.

Podríamos entonces comenzar por decir que el Tercer Cine tiene dos momentos. El momento original se establece con la publicación de los manifiestos de los cineastas latinoamericanos a fines de los sesenta. Casi todos los directores teorizan y escriben sobre su actividad, pero, con la ventaja de una perspectiva ulterior, podemos identificar tres como los de mayor repercusión; en orden de importancia: a) "Hacia un Tercer Cine" (1969), firmado por Fernando Solanas y Octavio Getino en Argentina; b) "Por un cine imperfecto" (1969), del cubano Julio García Espinosa; y c) "Estetica da Fome" (1965), del brasilero Glauber Rocha. El segundo momento del Tercer Cine es el de la internacionalización, que se produce a comienzos de los ochenta, debido a la intervención de académicos de

origen periférico pero instalados en la metrópoli, que empiezan a revisar y actualizar el potencial revolucionario contenido en las propuestas originales, confluyentes además en muchos aspectos con los planteamientos de directores africanos e hindúes[1]. Dos hitos se distinguen en este segundo momento: la publicación de *Third Cinema in the Third World*, a cargo de Teshome Gabriel en 1982, y la conferencia sobre Tercer Cine llevada a cabo en 1986 en Edimburgo y sintetizada en forma de libro por dos de sus principales organizadores, Jim Pines y Paul Willemen, bajo el título de *Questions of Third Cinema*.

1. El Tercer Cine originario

Pasemos entonces a revisar los manifiestos, sus propuestas, potencialidades, limitaciones y contradicciones.

1.1. *"Hacia un Tercer Cine"*

"Hacia un Tercer Cine", el manifiesto de Solanas y Getino, publicado por primera en la revista *Tricontinental* en La Habana, Cuba, en 1969[2], fue el que terminó poniéndole nombre a un movimiento que se extendería a lo largo de tres continentes (por lo menos). No por casualidad, uno de los principales aciertos del artículo radica en su título. 'Tercer Cine' se asocia, de manera más obvia, con el cine del Tercer Mundo[3], y remite al contexto de la época: "diez años de revolución cubana, la epopeya de la lucha vietnamita [habría que agregar aquí la independencia de Argelia y otras ex colonias europeas en África], el desarrollo de un movimiento de liberación mundial cuyo motor se asienta en los países del Tercer Mundo" (Getino/Solanas 1972a: 38). Pero evidentemente la propuesta no acaba ahí[4]: no

[1] Ousmane Sembène y Ritwik Ghatak serían, respectivamente, los más representativos de estas regiones, si bien ciertamente no los únicos.

[2] El manifiesto fue recopilado tempranamente en 1972, en una antología de Alberto Híjar en México que recoge los documentos principales del movimiento del Tercer Cine.

[3] Este término a su vez emergió en la Conferencia de Bandung, que dio origen al Movimiento de Países No Alineados de Asia y África en 1955.

[4] Otra resonancia del término ha pasado mayormente desapercibida para la crítica (con excepción de Ella Shohat y Robert Stam [1994], que sí lo apuntan). Se trata de la 'tercera posición', o 'tercera vía', intermedia entre el socialismo y el capitalismo, y predicada ya tempranamente por la retórica del peronismo. Los autores del manifiesto son peronistas militantes y confesos, y la segunda parte de su largometraje documental

todo el cine producido en el Tercer Mundo puede ser considerado Tercer Cine; de hecho, si nos ceñimos a los planteamientos de Solanas y Getino, la gran mayoría no lo sería. La división tripartita va así: el Primer Cine es "el cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en estos sus obsecuentes continuadores" (1972a: 43). Es de notar aquí que el Primer Cine no es solamente el de Hollywood, sino también el cine industrial/comercial de los países periféricos, incluyendo el grueso de la producción de México, Brasil y Argentina, que eran los únicos países que en la época tenían una industria medianamente desarrollada, aunque para Solanas y Getino se trate de una "industria raquítica". Lo interesante desde ya es que las categorías de estos cineastas no intentan definir conjuntos de películas, sino 'modos de producción' cinematográfica.

Esto se confirma con la definición del Segundo Cine, que no es otro que el 'cine de autor', también conocido como cine-arte o cine alternativo, etc. Este cine "promueve no solo una nueva actitud, sino que aporta un conjunto de obras que en su momento constituyeron la vanguardia del cine argentino" (Getino/Solanas 1972a: 43). La teoría *auteuriste* predicada por el crítico francés André Bazin, fundador de la revista *Cahiers du Cinema*, había calado en Argentina, y su cine tenía ya su pequeño panteón de autores contemporáneos[5]. Pero lo más importante es que "el Segundo Cine comenzó a generar sus propias estructuras: formas de distribución y canales propios de exhibición" (ibíd.). La clásica oposición entre el cine comercial y el cine-arte, como usualmente se suelen denominar estos polos, no está planteada solamente —y esto creo que es lo novedoso de la propuesta— en términos de temática y estilo, es decir, en términos de estética[6], sino en términos de modos de producción ("modelos industriales, modelos comerciales, modelos técnicos"), que incluyen circuitos diferenciados de distribución y exhibición. El Segundo Cine no es pues solamente un cine hecho de otra manera, es verdaderamente, *otro* cine, desde sus formas de financiamiento hasta sus prácticas cotidianas, desde sus espectadores hasta sus comentadores.

Pero para Solanas y Getino el Segundo Cine, con su énfasis en el autor individual, con su tendencia a la divagación metafísica y estilística, es

La hora de los hornos, puesta en práctica de su ideario político marxista y peronista, está dedicada íntegramente a estudiar la evolución de este movimiento en la Argentina.

[5] Solanas y Getino listan a Del Carril, Torre Nilson, Ayala, Feldman, Murúa, Kohon, Khun y Fernando Birri.

[6] Desde este punto de vista, normalmente el cine-arte se opone al cine comercial por su diferente *tempo* narrativo, su mayor capacidad de experimentación con el lenguaje cinematográfico, la reiteración de temas y motivos a lo largo de varias películas que van así constituyendo una obra, etc.

insuficiente, ya que en su tentativa de competir con el cine dominante, queda "mediatizad[o] por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema" (1972a: 43). El potencial revolucionario o de desafío de este cine termina siendo recuperado por el sistema (neocolonial) imperante, "para decorar de 'amplitud democrática' sus manifestaciones culturales" (1972a: 44). Como señala Michael Chanan, el peligro que afronta el Segundo Cine es el de su institucionalización: "una ambición equívoca de desarrollar una industria fílmica paralela para competir con el Primer Cine, algo que solo podría llevar a su propia institucionalización dentro del sistema" (1997: 375-376; traducción nuestra[7]). Es de notar, sin embargo, que frente al rechazo en bloque y sin matices de los autores al Primer Cine, su oposición al cine de autor no es absoluta, y deja espacio para la salvedad, al emplear reiteradamente un fraseo como "aun en gran parte del llamado 'cine de autor' [...]", "importantes capas del Segundo Cine [...]", etc. Esta 'concesión' al Segundo Cine, será, como veremos, constante en el Tercer Cine, y acaso, en la práctica, su destino.

El Tercer Cine, en la propuesta de Getino y Solanas, sería una suerte de síntesis dialéctica de los dos anteriores, y deberá diferenciarse de ellos sobre todo en dos aspectos: su carácter abierta y radicalmente político, que genera incluso nuevas formas de distribución y exhibición distintas a las del Primer y Segundo Cine, y su realización colectiva. Nuevas formas que ensayarán en la práctica los autores del manifiesto a partir de su largometraje documental *La hora de los hornos*, que intenta denunciar la situación neocolonial que viven los países periféricos, así como señalar el camino para su liberación, el cual, hacia la mitad de las cuatro horas que dura el film, se identificará claramente con el peronismo. Como ha señalado Gonzalo Aguilar (2009), *La hora de los hornos*[8] rompe con una tradición en el cine argentino de abordar la política a través de la alegoría y el eufemismo, y se desliga también del cine político practicado hasta entonces en Europa y representado por películas como *La batalla de Argel* (1965)[9], de Gillo Pontecorvo o *Lejos de Vietnam* (1967), de varios directores de la Nouvelle Vague francesa. "En uno y en otro —sostiene convincentemente Aguilar— la política actuaba en el terreno de la

[7] En adelante todas las traducciones de bibliografía en inglés serán propias.

[8] Aguilar se refiere a la película y no a los manifiestos sobre el Tercer Cine que le antecedieron e inspiraron, pero creemos que sus observaciones son válidas para ambos, ya que teoría y práctica están íntimamente relacionadas en el cine de Solanas y Getino. Tanto así, que en su manifiesto citan, en repetidas ocasiones, fragmentos ensayísticos de la película, que se integran con el discurso del manifiesto.

[9] Esta película se puede considerar, y de hecho usualmente se considera, como perteneciente al Tercer Cine, más allá de que no cumpla al cien por ciento con los postulados de Solanas y Getino

conciencia, mientras en *La hora de los hornos* se abandonaba esa relación para constituir el 'film-acto'. En la película de Solanas y Getino también se toma partido y se denuncia una situación, pero la intervención del film no se acaba ahí: es su propia forma la que se diluye para modificar y ser modificada por los acontecimientos" (Aguilar 2009: 7). Es así como se rompe con uno de los elementos aparentemente más básicos del cine: la continuidad de la proyección. La interrupción de la proyección no interrumpe, paradójicamente, el 'film-acto': el acto político que se inicia con la proyección de la película. Es por eso que en ese acto lo más valioso era: "1. El compañero participante, el hombre-actor cómplice que concurría a la convocatoria. 2. El espacio libre en el que ese hombre exponía sus inquietudes y proposiciones, se politizaba y liberaba. 3. El filme que importaba apenas como detonador o pretexto" (Getino/Solanas 1972a: 53). Se trataba pues de una obra abierta, pero no en el sentido usual del término de permitir una multiplicidad de interpretaciones (en este sentido es más bien "estridentemente unívoco", como dice Robert Stam), sino que estaba verdaderamente abierto a los acontecimientos del exterior: a las discusiones políticas, a las propuestas de acciones a tomar, a la suspensión de la proyección por motivos de seguridad, a la irrupción en la sala de guerrilleros o militantes. Para Stam: "Una amalgama provocadora de cine, teatro y mitin político suelda el espacio de la representación con el espacio del espectador, hacienda posible un diálogo 'real' e inmediato, si bien desigual" (Shohat/Stam 1994: 262). Cada proyección se convertía en un acontecimiento diferenciado y único, y la cantidad de participación (o 'agencia') de los espectadores era infinitamente superior a la que podría permitir el Primer Cine, aun si consideramos un espectador que no asuma pasivamente los contenidos que se le muestran[10]. En palabras de Aguilar: "El impacto que causó en su momento la película se explica por la radicalidad de su propuesta: no se trata de hacer cine político sino de transformar el cine —y eventualmente abolirlo— para hacer política" (2009: 101).

Esta politización del cine determinaba también su distribución, ya que los circuitos de exhibición tanto del Primer como incluso del Segundo Cine le estaban vedados. Si el Tercer Cine era políticamente efectivo como pretendía, si lograba asestar verdaderamente un golpe en las entrañas del

[10] Hamid Naficy (2001) estudia las formas de resistencia de los espectadores del Tercer Mundo (enfocándose en el caso de Irán) ante la interpelación ideológica de los productos estandarizados de Hollywood. Sin embargo, el crítico pasa algunas penurias en su clara intencionalidad de leer como resistencia (*haggling*) actitudes que podrían ser simples peculiaridades de la recepción en dicha región, tales como comer y conversar durante la proyección, e incluso el imitar perfectamente los gestos de los actores norteamericanos (que él lee como una resistencia al régimen islámico). Tal parece que, por más que nos esforcemos, el Primer Cine no deja demasiado margen de juego.

sistema, era de esperarse que fuera censurado y perseguido, y no podía por tanto exhibirse siquiera en un cine-club: "las perspectivas a nivel continental señalan que la posibilidad de continuidad de un cine revolucionario se apoya en la afirmación de infraestructuras rigurosamente clandestinas [...] en exhibiciones en departamentos y casas con un número de participantes que no debería superar nunca las 25 personas" (Getino/Solanas 1972a: 52). Esta vocación de clandestinidad es, para algunos críticos como Stephen Crofts, verdaderamente suicida, ya que arriesga al equipo que trabaja en el film, lo aparta de cualquier subsidio estatal y hace casi imposible reunir a una audiencia mediana (Crofts 2000: 5-6)[11]. No hay que olvidar, sin embargo, que difícilmente habría otra forma de implementar un cine con las características que plantean los cineastas argentinos, en un contexto de dictadura como la que vivía entonces la Argentina con Juan Carlos Onganía; y por otro lado, que los cineastas no dejaban de preocuparse por la recuperación de la inversión y de plantear diversas estrategias para ello, que incluían la venta de copias a las organizaciones sindicales y políticas; el pago de "un importe que no debe ser inferior al que [se] abona cuando [se] va a un cine del sistema" (Getino/Solanas 1972a: 52), ya que es responsabilidad política de los militantes y las organizaciones subvencionar este cine hecho para ellos; utilizar los circuitos de 16 mm (es decir, de cine-arte, nada menos) existentes en Europa, aun cuando "no son el mejor ejemplo para los países neocolonizados, pero sin embargo constituyen un complemento a tener muy en cuenta para la obtención de fondos" (ibíd.). En suma, si bien el grueso del denominado Tercer Cine se produjo en países con una revolución triunfante y bajo la ancha manga del Estado, el grupo Cine Liberación, movimiento fundado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, demostró en la práctica, y de manera muy innovadora, que "por primera vez quedaba probada la posibilidad de producir, realizar y difundir [cine] en un espacio histórico no liberado" (Getino 1972: 9).

El segundo componente del Tercer Cine en su versión originaria, según dijimos, era la realización colectiva. Si bien es cierto que el cine, a diferencia de la literatura, es siempre un trabajo colectivo, los cineastas del Tercer Cine enfatizan este hecho en contraposición a la concepción individualista (y por tanto burguesa, dirían) característica del Segundo Cine. Solanas y Getino, ampliando su famosa y provocadora metáfora de

[11] Otros, como Robert Stam, comparan la demanda radical que este cine exigía a su público, con las provocaciones de las vanguardias: "Instead of the mere firecracker under the seats of the Dadaists, the spectator was faced with the distant but real possibility of gunfire in the cinema. All the celebrated 'attacks on the voyeurism of the spectator' pale next to this threatened initiation into political brutality" (Shohat/Stam 1994: 262).

la cámara como arma[12] "capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo" (Getino/Solanas 1972b: 49), equiparan el equipo de cine con un grupo guerrillero. La importancia del proyecto colectivo —sobre todo en las condiciones riesgosas de producción— se superpone asimismo a la tradicional división de oficios del cine, y "cada miembro del grupo [...] debe estar capacitado para sustituir a otro en cualquiera de las fases de realización. Hay que derrumbar el mito de los técnicos insustituibles" (Getino/Solanas 1972b: 49). La analogía incluye la "concepción de cuadros y estructuras militares" típica de las células guerrilleras.

Mike Wayne (2001: 118-119) observa que esta categorización del Primer, Segundo y Tercer Cine en compartimentos estancos, carentes de interacción entre ellos, y con los dos primeros supuestamente en vías de desaparición, se debería, más que a otra cosa, al contexto de la producción cinematográfica de la época, ya que, a diferencia de lo que sí ocurría en décadas anteriores en el cine argentino, en los sesenta, "ni el Primer ni el Segundo Cine son capaces de o [están] dispuestos a abordar los conflictos sociales y políticos urgentes que asolan el país" (Wayne 2001: 118). En contraposición, Wayne propone un modelo 'dialéctico' de las tres categorías, que más que grandes cajones en donde almacenar los filmes, se convierten en elementos, componentes que una misma película puede conjugar en distintas proporciones.

El otro aspecto que quisiera analizar de este manifiesto fundacional es su dinámica entre nacionalismo e internacionalismo, ya que la categoría de Tercer Cine me interesa no tanto como la posibilidad de un cine político, sino como un concepto transnacional que puede agrupar el cine producido en diversas partes del mundo, y que se anticipa a la discusión más contemporánea sobre *world cinema*.

En la propuesta política del grupo Cine Liberación hay un fuerte componente nacionalista, que sin embargo nunca llega a precisarse con claridad: "Una cinematografía, al igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo" (Getino/Solanas 1972a: 42). Lo nacional se define solo negativamente, es la consecuencia lógica del rechazo tajante de los autores a todo lo extranjero y cosmopolita. Así lo sostiene Aguilar, cuando afirma que "en las 'antinomias irreductibles' que representa el cine de Solanas-Getino, lo nacional se configura como el lugar de la pureza, y el imperialismo, como el agente de la mercantilización" (2009: 10).

[12] Nótese el contraste con la cámara-pluma (*caméra-stylo*) auspiciada por André Bazin (1967).

Si bien no queda muy claro en qué consiste esta pureza, qué quedaría después de extirpar las perniciosas e inauténticas influencias extranjeras, esta indefinición no es necesariamente un defecto sino, acaso, una virtud. Tanto Gabriel Teshome como Paul Willemen (1989), basándose en Fanon, coinciden en señalar que a una etapa de imitación de los modelos metropolitanos le sigue una reacción simétricamente opuesta de búsqueda de identidad nacional y valoración de las tradiciones que fueron eclipsadas o censuradas por la colonización, y que a la larga desemboca, casi inevitablemente, en una romantización del pasado precolonial y en la justificación de situaciones injustas solamente por el hecho de ser autóctonas. Este es el tipo de nacionalismo más duramente criticado por Borges en "El escritor argentino y la tradición". Latinoamérica, como observa Willemen (1989) y analizan más detenidamente Ella Shohat y Robert Stam (1994) tiene una larga historia de reflexión sobre cómo conjugar lo nacional y lo foráneo (en el preámbulo hacíamos una rápida referencia a algunos de los nombres más importantes), pero Willemen da un interesante giro revolucionario al problema que podría vislumbrarse también, si somos un tanto generosos, en el manifiesto de Solanas y Getino:

> Mientras que los intelectuales nacionalistas burgueses de los países liberados hablaban de efectuar una síntesis de Oriente y Occidente, o de Norte y Sur para forjar una nueva hegemonía, los intelectuales militantes rechazaban tales ilusiones y optaban por una *retórica del devenir*: la cultura nacional solo emergería de la lucha, de la cual la identidad nacional y cultural así como la identidad personal sería un inevitable subproducto (Willemen 1989: 19).

Aun así, no puede dejar de reconocerse que el nacionalismo de los cineastas argentinos cierra más posibilidades de las que abre, precluye más de lo que permite:

> Aun cuando nunca rechazaran las influencias culturales internacionales *per se*, la posibilidad de relaciones productivas con la cultura occidental permanece irreconocida y subteorizada. [...] El ideal de autonomía que es central al concepto de nación (y en el cual las fuerzas anticoloniales invirtieron masivamente, por razones históricas entendibles) no puede admitir que en la práctica todas las naciones están integradas en dinámicas internacionales. [...] La asunción de soberanía del Estado-nación en un contexto global es igualada por su reticencia a enfrentar las diferencias internas (de clase, región, género, etc.) (Wayne 2001: 122-23).

El desenmascaramiento de las verdades 'universales' de la civilización occidental, que ocultan en verdad relaciones de dominio, no se extiende a la homogeneización de diferencias internas implícitas en lo 'nacional'. Ya

sea que el concepto de nación que usan se proyecta hacia la construcción de un futuro posible, en lugar de regodearse en un pasado perdido, no deja de haber algo de problemático cuando esta categoría aparece como el valor superior por excelencia.

Es cierto que al mismo tiempo que una retórica de lo nacional recorre el manifiesto, también hay apelaciones puntuales al internacionalismo solidario de la lucha de los pueblos. El internacionalismo selectivo predicado por el grupo Cine Liberación no debe, por tanto, confundirse con el cosmopolitismo a la Borges o a la Mujica Láinez, tan detestado por Solanas y Getino (ya que en el mundo binario no cabe espacio para la reapropiación creativa), y tiene quizás sus raíces más inmediatas en la retórica socialista del Che Guevara, cuya imagen, congelada por varios minutos, cierra *La hora de los hornos*.

Pero este internacionalismo resultó ser un gesto retórico vacío. El manifiesto del Tercer Cine empezó a tener una resonancia insospechada para sus autores, y pronto las propuestas, y sobre todo el membrete de Tercer Cine, se empezaron a usar de manera extensiva y ampliada. La reacción de los autores fue de desconcierto y desconfianza.

Diez años después de la publicación del manifiesto original, es decir, en 1979, Octavio Getino insiste en contextualizar —e indirectamente, restringir— la propuesta del Tercer Cine al espacio "de movilización y organización popular en el que apareció" e incluso habla de "una *apropiación* del concepto de Tercer Cine asociado a la idea de un cine propagandista de la lucha armada, o un cine realizado por grupos colectivos, etc." (Getino/Solanas 1982: 9, subrayado mío). Esta es una palabra muy cargada en el vocabulario político marxista, ya que hace pensar en los mecanismos mediante los cuales el sistema desarticula el potencial revolucionario de una contracultura, que era, como vimos, lo que pasaba con el Segundo Cine. Lejos de celebrar la solidaria lucha de los pueblos, lo que aparece es una mezcla de derecho propietario, compromiso político-partidista e intolerancia. He aquí entonces la primera limitación importante del Tercer Cine: su resistencia a transformarse en una categoría transnacional en la que, con el pesar y a veces la rabia de sus creadores, terminó convirtiéndose.

Otro aspecto en el que el Tercer Cine terminó limitando sus posibilidades de desarrollo futuro fue su evaluación de las relaciones entre teoría y práctica cinematográficas. Cierto desprecio de la 'teoría' (presente en la mayoría de los directores del movimiento) que, paradójicamente, fue el aspecto más influyente del Tercer Cine, condicionó, entre otras razones, que los importantes aportes de estos manifiestos no fueran incluidos en el canon occidental de la teoría del cine, como señala Anthony Guneratne: "En suma, al menospreciar la sistematicidad y enfatizar la práctica cinematográfica como su proyecto central, la teoría del Tercer Cine esquivó,

para su propia desventaja, la empresa logocéntrica y epistemofílica de la teoría occidental" (2003: 11).

Finalmente, las innovadoras prácticas de exhibición y distribución auspiciadas por el Tercer Cine, tan apropiadas para la 'dictablanda' de la autodenominada Revolución Argentina, se mostraron totalmente insostenibles tanto en tiempos de bonanza peronista (1973-1976), como en los represivos tiempos de la dictadura de El Proceso (1976-1983). Ya en 1972, a escasos tres años del manifiesto, los cineastas del grupo Cine Liberación parecen empezar a hartarse de su autocondena a la clandestinidad y se proponen "desarrollar las batallas necesarias para imponer la legalidad del uso y difusión de los filmes que hasta ahora siguen prohibidos y de aquellos otros que —enmarcados en la misma dirección— se hallan en proceso de realización" (Getino 1972: 18). Si bien Getino distingue retóricamente entre "legalidad del régimen" y "legalidad del pueblo", lo cierto es que las limitadas audiencias que podían conseguir con los métodos de distribución y exhibición del Tercer Cine, empiezan a resultar insuficientes. En todo caso, con la primavera peronista de 1973-1976, consiguieron la buscada legalidad y aprovecharon ciertamente la oportunidad: "En esta etapa se llevan a cabo todas las producciones *concebidas para una utilización en circuitos comerciales*, al margen de su *eventual* uso en los de tipo cultural, sindical o político" (ibíd.; subrayado nuestro). Asimismo, la primacía del documental sobre la ficción, defendida en el texto de 1969[13], es también puesta entre paréntesis con la aparición de películas como *Los hijos de Fierro* (1973), del propio Fernando Solanas. En conclusión, con la producción de filmes de ficción, y la exhibición en circuitos comerciales, el Tercer Cine termina aproximándose, si no al Primero, por lo menos al Segundo Cine, que antes había sido el enemigo a derrotar, o superar dialécticamente. El 'peligro' de la institucionalización, pecado original del Segundo Cine, como vimos, termina seduciendo a los directores argentinos. Algo similar y aún más acentuado, pasará, como veremos, con otros proponentes del Tercer Cine.

Y si los buenos tiempos amenazaban al Tercer Cine con su absorción, los malos lo condenan definitivamente a la desaparición. Apuntan Ella Shohat y Robert Stam: "Antes que ser sorprendida por la revolución, Argentina, y con ella *La hora* [*de los hornos*], fue emboscada por la equivocación histórica" (1994: 261). Los modos de distribución y exhibición clandestina pregonados por el Tercer Cine se volvían impracticables "por

[13] "En un mundo donde impera lo irreal, la expresión artística es empujada por los canales de la fantasía, de la ficción [...] El cine conocido como documental [...] constituye quizás el principal basamento de una cinematografía revolucionaria", sostenían en 1969 (Getino/Solanas 1972a: 45-46).

la existencia de una situación política coyuntural que impide al pueblo aún hoy, en 1978-1979, actuar en la superficie *e incluso en la clandestinidad* (Getino/Solanas 1982: 19; subrayado nuestro). El propio Getino se reprocha el exceso de optimismo de aquellos años, en el que se acomodaba la realidad a las "expectativas idealizantes" y "vocaciones románticas" de los intelectuales que pretendían liderar el cambio y que no lograron conectarse realmente con la clase trabajadora. Critica asimismo el estilo del manifiesto, con su "guerrillerismo verbal" y sus "sucesivas andanadas de estridentes consignas" (ibíd.). En su versión originaria, el teorizar del Tercer Cine propone problemas interesantes y plantea soluciones innovadoras, pero termina encontrando callejones sin salida, tanto por su propia reticencia a desarrollar sus posibilidades más transnacionales y teóricas como por su forzado reflujo hacia los modos de producción del Primer y Segundo Cines.

Diez años después de "Hacia un Tercer Cine", Octavio Getino escoge nuevamente la forma del manifiesto para plantear una autocrítica radical, que intenta resolver sus propias aporías a través del afianzamiento de la ortodoxia y la moderación de la ambición[14]. A quince años de distancia del mismo punto, y amparado por el retorno de la democracia, Fernando Solanas hace también una suerte de autocrítica, aunque su película *Tangos, el exilio de Gardel* (1984) es también muchas otras cosas, por supuesto. Se trata de una película bastante compleja en su estructura narrativa y propuesta estética; multitonal, como señala Cécile François, ya que aborda el tema del exilio y El Proceso desde diversos registros: cómico, musical, melodramático, político, metaliterario, entre otros. Pero más que hacer un análisis, o incluso un recuento, de esta multiplicidad de líneas que atraviesan el film, me interesa solamente enfocarme en algunos momentos en donde, en mi opinión, el autor reevalúa *La hora de los hornos*, la cinta que lo hizo famoso más de quince años atrás.

Tangos, el exilio de Gardel reúne a una diversidad de personajes a partir del motivo del montaje de una obra teatral a cargo de un grupo de artistas exiliados. Nos concentraremos solamente en dos de ellos, dos escenas que parecen sugerir una relectura de los manifiestos y la película del grupo Cine Liberación, del que Solanas fue parte esencial. En la nueva película, Gerardo es un intelectual, exiliado junto con su mujer después

[14] Después de la dictadura, Getino se dedicará a una carrera entre académica y burocrática, asumiendo cargos en organismos estatales vinculados al cine y trabajando como consultor de diversos organismos internacionales en temas de cultura. Pino Solanas, por su parte, complementará una producción sostenida como director de documentales y filmes de ficción, con una incursión en la política en la década de 2000, siendo elegido diputado y luego, senador, e incluso compitiendo por la Presidencia de la República.

de que su hija y su nieta fueran secuestradas por la dictadura. En su primera aparición, lo vemos discutiendo con su mujer el destino de su vasta biblioteca de más de 2.000 volúmenes, en poder también de los militares y condenada por tanto —según Gerardo— a una inminente incineración. En una escena encadenada por un puente sonoro, la cámara nos muestra el solitario trabajo de Gerardo en un edificio monumental que quizás pueda reconocerse como la ex Biblioteca Nacional, mientras que su voz, en *off*, nos cuenta cómo, en la edad en que pensaba jubilarse y dedicarse al ocio creativo, se ha visto condenado a "las mayores exigencias, peligros y desgracias". Gerardo parte de su situación personal para reflexionar sobre el exilio del Libertador San Martín y de los pueblos latinoamericanos, que "han vivido exiliados dentro y fuera de su tierra por la imposición de los proyectos neocoloniales". Es precisamente en este punto, cuando la voz serena de Gerardo ha empezado a alcanzar ribetes ensayísticos, que el corte de edición abandona con una frase inacabada ("pero lo que...") para pasar a una escena en la que otro personaje, Juan Dos, está conversando con su madre en una cabina telefónica, que rápidamente se enlaza con otras conversaciones telefónicas. La voz en *off* autorial, que dominaba el discurso y organizaba las imágenes en *La hora de los hornos*, ha pasado a sumergirse en una marea de voces de registros y personalidades diversas. Las lúcidas reflexiones de Gerardo sobre el exilio de los pueblos latinoamericanos no son más importantes que los dólares que está esperando Juan Dos o que la dramática nostalgia de Mariana. Solanas ha reducido la grandilocuencia de sus manifiestos a la mínima expresión, a un punto entre los muchos que conforman el tejido del exilio.

Si Gerardo es el intelectual en retirada, Juan Dos es la fuerza creativa, el autor (o coautor, junto con Juan Uno en Buenos Aires) de la *tanguedia*, alrededor de la cual se estructura la película. *Tanguedia* es un nuevo género teatral, una tragedia musical, que Juan Dos dice haber inventado[15]. Pierre, un director francés de teatro, es el encargado de montarla. En la escena en que Juan le explica a Pierre qué es la *tanguedia* ("Quelque chose q' raconte c'est qui ce pas ici en Buenos Aires"), saca de debajo del colchón (sobre el cual han puesto un maniquí, dotando a la escena de una breve comicidad grotesca) una maleta llena de papeles desordenados escritos a vuelapluma en bares y restaurantes. Es la obra, la *tanguedia*. La supuesta obra no es otra cosa que un conjunto caótico de eslóganes rimbombantes y pomposos sobre la revolución estética ("Guerra a la limitación, a la burocracia creativa y a la dependencia", "Atención con el autoconfort, la vanidad", por mencionar un par de ejemplos) y de dibujos

[15] Astor Piazzolla trabajó en la música de la película y grabará pocos años más tarde una composición con el mismo título.

obscenos borroneados a lápiz. Pierre no parece en absoluto compartir el entusiasmo de Juan por sus iluminaciones estéticas; para él solo se trata de "encontrarle la lógica" a los papeles desperdigados, y trata de interrumpirlo discretamente, sin éxito. Cabe la salvedad de que finalmente se llega a montar la obra y nosotros vemos algunas de sus escenas a lo largo de la película, de modo que el *impasse*, luego de una larga discusión sobre el final de la misma, llega a resolverse. Pero creemos que el director (de la película, ya no de la obra) aprovecha este momento para burlarse, incluso ridiculizar, la solemnidad y grandilocuencia de su película emblemática. En este punto comulga con Getino, quien, como vimos, ha criticado sus "estridentes consignas". *Tangos, el exilio de Gardel* ya no es obra de ningún colectivo, sino de un nuevo *auteur*: Pino Solanas. Y sus rupturas y audacias, que las hay, ya no son políticas (aunque la política esté, por supuesto, tematizada) sino estéticas. Algo similar ocurrirá, y de manera más acelerada, con otro de los adalides del movimiento: Glauber Rocha.

1.2. *"Eztetyka da fome"*

El Nuevo Cine Latinoamericano comenzó, al menos como movimiento colectivo, en Brasil, con el denominado Cinema Novo[16]. En enero de 1965 se realizó en Génova[17] una temprana retrospectiva del movimiento, y en el contexto de la discusión entre los críticos italianos y los cineastas brasileros, Glauber Rocha, uno de los jóvenes cineastas más activos y arriesgados del Cinema Novo, presentó su famoso manifiesto "Eztetyka da fome", que coincide, como veremos, en varios puntos —y difiere en otros— con lo que unos años después plantearía el grupo Cine Liberación[18].

En lugar de optar por una exposición ordenada y estructurada, como lo hace el de los argentinos, el texto de Rocha dispara una serie de ideas al modo vanguardista que saltan de un asunto a otro a través de la libre asociación, y no se preocupa demasiado por las contradicciones que puedan ir quedando en el camino[19]. El interlocutor implícito es el observador

[16] Podría considerarse como su partida de nacimiento la película de Nelson Pereira Dos Santos *Vidas Secas* (1963).

[17] Es conocida —y reconocida— la influencia que tuvo el neorrealismo italiano sobre el conjunto del Nuevo Cine Latinoamericano, y aquí podemos observar una de esas conexiones.

[18] Pese a la precedencia cronológica, hemos decidido tratarlo después para posicionarlo en relación al esquema tripartito del Tercer Cine, así como por su menor repercusión en el ámbito latinoamericano y mundial.

[19] En el mismo sentido puede compararse la ensayística *La hora de los hornos* con, por ejemplo, la experimental y complicada *Terra em transe*.

europeo, a quien se reprocha su incomprensión (que es casi una imposibilidad de comprensión) de la cultura y el cine latinoamericanos, y su "nostalgia do primitivismo", que es la razón principal que lo impulsa a acercarse a estos. El paternalismo del observador europeo encuentra su justificación en el sentimentalismo con que la literatura[20] y el cine locales han presentado el problema del hambre, usando "uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento" (Rocha 1981: 30). Rocha apela a la necesidad de una comprensión lúcida del asunto: "nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida" (ibíd.). Esta apelación a la comprensión versus la manipulación emocional o la simple búsqueda de simpatía está implícitamente presente en el proyecto del grupo Cine Liberación, y se repetirá en la mayor parte de los cineastas del movimiento[21]. Para Paul Willemen, el Tercer Cine, en sentido amplio, se conecta con las vanguardias artístico-políticas de los años veinte y treinta en Europa y la URSS, y al mismo tiempo supera sus limitaciones con este énfasis en la lucidez, que permitía enfrentar la nueva realidad de la industria mediática, cuya presencia e influencia habían crecido exponencialmente en las últimas décadas:

> Comparados con los vanguardistas socialistas soviéticos y alemanes, los latinoamericanos pusieron un énfasis extraordinario, casi desesperado, en la necesidad de la *lucidez* en la lucha por un renovado intento de integrar el arte y la vida. [...] Desde que la industria cultural se ha vuelto sumamente experta en orquestar a la par que atrofiar el intelecto y el deseo de entendimiento, tiene sentido para las vanguardias latinoamericanas enfatizar los aspectos cognitivos del trabajo cultural, revirtiendo así la jerarquía entre lo cognitivo y lo emotivo, manteniendo por supuesto la necesidad de involucrar a ambos (1989: 12-13).

"Neocolonialismo y violencia" se titulaba la primera parte de *La hora de los hornos*, apuntando con el título, respectivamente, a la enfermedad y la cura. Rocha suscribe ambas, pero más que pensar en una influencia directa del brasilero en los argentinos, es razonable pensar en la común lectura de la obra clásica de Frantz Fanon *Los condenados de la tierra*, publicada solo unos pocos años antes (1961). Para Rocha, como para Solanas y Getino, "O problema internacional de América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores" (1981: 29). Pero si para los argentinos

[20] Especialmente la literatura de 'denuncia social' de los años treinta, con Graciliano Ramos a la cabeza.

[21] Un buen ejemplo de elaboración más sofisticada sobre esta misma idea es "Dialéctica del espectador", de Tomás Gutiérrez Alea. Este texto es interesante de por sí, y ameritaría un análisis detallado, pero por razones de espacio nos limitaremos a los textos que han tenido mayor repercusión en los estudios sobre el Tercer Cine.

los síntomas del (neo)colonialismo eran la alienación y el cosmopolitismo, para Rocha son la esterilidad y la histeria. La esterilidad, paradójicamente, consiste en la profusión —por centenares— de obras artísticas sin mayor contenido, aunque sancionadas por todo un sistema académico igualmente estéril. La histeria, "um capítulo mais complexo", es lo que se produce cuando los artistas intentan abordar directamente los problemas sociales: "uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo" (ibíd.: 29). Mala política y mal arte: Rocha no acepta en ningún momento la supeditación del arte a las necesidades y urgencias políticas. Y seguramente aquí se encuentra el germen de su nunca bien explicado reparo contra *La hora de los hornos*, ya que en un artículo posterior (1971) dedicado a Solanas[22] confiesa que es "um filme que não me entusiasma porque descoloniza a América Latina segundo Chris Marker e Joris Ivens" (1981: 216), sin explicar qué quiere decir exactamente con esto, además de devolverle astutamente la acusación de cosmopolitismo a sus impugnadores. Pero su 'falta de entusiasmo' nunca se convierte en crítica abierta (solidaridad latinoamericana de por medio), ya que inmediatamente agrega: "o filme do Solanas é mexida pra valer em cima do cinema latino-americano".

Así como el Tercer Cine planteaba la posibilidad de su inter (o trans, diríamos hoy) nacionalización, el Cinema Novo, en boca de Glauber Rocha, hará lo mismo: "Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo" (ibíd.: 32). Al final, sin embargo, y pese a la poética universalista de Glauber Rocha, el Cinema Novo quedará en la historia del cine como "uma entidade privilegiada do Brasil" y será el Tercer Cine el que represente, si no a todo cineasta al servicio de las causas importantes de su tiempo, sí al menos a todos los cineastas del Tercer Mundo comprometidos con las luchas sociales y políticas de su tiempo.

Pese a las coincidencias iniciales, las estéticas de Rocha y del grupo Cine Liberación transitan posteriormente por vertientes casi opuestas. Si vimos que en la revisión de su manifiesto, Getino radicalizaba algunas de sus posturas iniciales, a la hora de revisar el suyo ("Eztetyka da Sonho", 1971, también incluido en 1981), Rocha se aleja de la politización del arte que antes había defendido con tibia convicción. Sigue hablando de revolución, pero esta vez con una clara primacía del sentido estético de la palabra sobre el político: "Uma obra de *arte revolucionaria* deveria não só

[22] Significativamente, omite cualquier referencia a Getino, transformando una coautoría (modo propio del Tercer Cine) en una autoría individual (modo propio del Segundo Cine).

atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo a sua integração cósmica" (1981: 219; subrayado del autor). Más aún, la revolución, ese término tan maleable en sus manos, termina por desembocar en el misticismo: "A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma ideia, é o mais alto astral do misticismo" (ibíd.).

En su "Eztetyka da fome" puede observarse el poco aprecio del cineasta brasilero por la industria del cine —tanto hegemónica como local— y sus productos. No se aprecia, sin embargo, su posición frente al Segundo Cine, que sale a la luz en muchos otros de sus escritos. Para decirlo de una vez: de todos los cineastas latinoamericanos del Tercer Cine, Glauber Rocha es el que más fervientemente se adhiere a la estética y el sistema del cine de autor. Ya en una reseña anterior al manifiesto, en la que comentaba la película *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, Rocha plantea el clásico drama del autor luchando contra la industria: "O drama de Eisenstein no stalinismo não é diferente daquele de Orson Welles com a RKO ou de John Huston com a Metro: o autor é um individualista feroz e agressivo mas sua sobrevivência depende de integração numa prática coletiva"[23] (2003: 25). Asimismo, al plantear el método para su *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), cita explícitamente a Bazin y plantea la historia del cine en términos de sus dos grandes antagonistas: "A historia do cinema, modernamente, tem de ser vista, de Lumière a Jean Rouch, como 'cinema comercial' e 'cinema de autor'" (2003: 35). El Tercer Cine ha desaparecido del mapa o ha sido, en el mejor de los casos, asimilado al Segundo: "Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução".

1.3. *Por un cine imperfecto*

En 1969, el mismo año de la publicación del manifiesto de Solanas y Getino, apareció en *Cine Cubano* "Por un cine imperfecto", firmado por Julio García Espinosa. Tanto el tono como los problemas planteados por el cineasta cubano son de orden muy diferente a los de "Hacia un Tercer Cine". En contraste con el tono provocador y el 'guerrillerismo verbal' de los argentinos, y con el estilo vanguardista del brasilero, García Espinosa emplea un estilo reflexivo y mesurado, didáctico, planteando constantemente preguntas retóricas a través de las cuales irá desarrollando sus ideas. En cuanto a la problemática, el campo en el que se ubica es el de la estética, y no el de la política (territorio de Cine Liberación). La estética

[23] Esta crítica abierta al bloque socialista sería, por cierto, impensable en otros cineastas más militantes.

general (no una poética particular como en el caso de Rocha), la disciplina del pensamiento que se pregunta qué es el arte, cuál es su función, cuál su destino.

La 'imperfección' del título tiene por lo menos[24] dos sentidos: uno práctico y uno teórico. El primero se refiere a la necesidad de hacer cine con los medios de que se disponga, sin preocuparse demasiado por los aspectos técnicos, sino por la historia que se quiere narrar o la realidad que se desea mostrar. Pero en Cuba, a diferencia de Argentina, y después de diez años de revolución, los medios a disposición no eran tan escasos ni precarios. Como dice Michael Chanan, el manifiesto "intentaba en primer lugar ser una advertencia contra la perfección técnica que, después de diez años de práctica del instituto de cine de la revolución, el ICAIC, empezaba a quedar al alcance de los cineastas cubanos" (1997: 377). De ahí la primera oración, provocadora y categórica, del manifiesto cubano: "Hoy en día un cine perfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario" (García Espinosa 1995: 13). Y es que el culto por la perfección formal no es ideológicamente inocente. Tiende, por un lado, a desentenderse de los asuntos más coyunturales (que un cine 'imperfecto' estaría más preparado a abordar), y por otro, a colocar al espectador en una posición más pasiva, ya que una superficie sin fisuras es más difícil de penetrar. Se trata de lo que García Espinosa llama un arte "desinteresado", aunque la dialéctica entre el arte "interesado" y "desinteresado" es compleja en el manifiesto. En todo caso, este primer sentido del cine 'imperfecto', que en el texto no es el principal, es, sin embargo, el que más ha trascendido entre los lectores metropolitanos del manifiesto, como Chanan o Paul Willemen: "La noción de Espinosa de un cine tecnológica así como financieramente pobre era la forma más efectiva de avanzar para los artistas opuestos a una conciencia dominada por Hollywood" (Willemen 1989: 12).

El 'cine imperfecto' también hace referencia a la imperfección general del arte en nuestra época, en la que solo un grupo minoritario —una élite— puede dedicarse a esta actividad: "Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas" (García Espinosa 1995: 20). El objetivo último, como se repite una y otra vez en el texto, es que todos puedan practicar la actividad artística como parte de su enriquecimiento personal, "que, como decía Marx, en el futuro no habrá pintores, sino hombres que, entre otras cosas, practiquen la pintura" (ibíd.: 18). El arte como una actividad "desinteresada"[25], ajena a preocupaciones prácticas,

[24] En su revisión al manifiesto, más de veinticinco años después, García Espinosa distingue tres significaciones, pero la primera y la segunda se encuentran relacionadas.

[25] Este desinterés tiene claras resonancias kantianas de la "Analítica de lo bello".

solo podrá alcanzarse en aquel momento; mientras tanto, es necesario practicar un arte "interesado", imperfecto, con objetivos concretos que permitan avanzar en ese camino[26]. García Espinosa interpreta los experimentos de las vanguardias y su exigencia de una participación más activa del espectador como una batalla hacia la democratización del arte:

> ¿Qué otra cosa significa combatir las limitaciones del gusto, el arte para museos, las líneas marcadamente divisorias entre creador y público? ¿Qué es hoy la belleza? ¿Dónde se encuentra? ¿En las etiquetas de las sopas Campbell? [...] ¿No es —más que la desaparición del arte— la pretensión de que desaparezca el espectador? [...] ¿No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador? Si cada vez participa más, ¿a dónde llegará? ¿No dejará, entonces, de ser espectador? ¿No es éste o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico? (ibíd.: 22).

Esta transformación del espectador en autor es comparable con el espectador participante de Solanas y Getino. Por un lado, la invocación de García Espinosa a que los espectadores se conviertan "no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores" (ibíd.: 19) parece una propuesta aún más radical que la de los argentinos; pero por otro, es claro que la propuesta del cubano se remite al plano de las ideas y casi de la utopía (aunque el contexto de la época le permitía vislumbrarla como realizable), mientras que los argentinos implementaron mecanismos concretos para lograr la participación y la politización del espectador que estaban buscando.

García Espinosa se encuentra en el extremo opuesto al cine de autor propugnado por Glauber Rocha. Si, por ejemplo, para Rocha "A maioria dos profetas da revolução total é composta por artistas [porque] têm uma aproximação mais sensitiva e menos intelectual com as massas pobres" (1981: 218), para García Espinosa el artista es un fariseo, que "hipertrofia la importancia de su actividad", que "pretende considerarse crítico y conciencia de la sociedad" (1995: 35) sin que nadie lo haya designado como tal. Pero García Espinosa escapa también de la retórica socialista del artista como 'un trabajador más', a la que sí se suscriben Solanas y Getino:

[26] Previamente, García Espinosa considera ambas posiciones estéticas (interés y desinterés) "en un callejón sin salida" (ibíd.: 14). Respectivamente: "Los que se empecinan en negarle un sentido específico, sienten el peso moral de su egoísmo. Los que pretenden adjudicarle uno, compensan con la bondad social su mala conciencia" (ibíd.: 15). Puede entenderse que no es la elección de una de las alternativas, sino su relación dialéctica, lo que cobra sentido para el director cubano.

> A diferencia de la ciencia, [el arte] nos enriquece en forma tal que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad 'desinteresada', que podamos decir que el arte no es propiamente un 'trabajo', que el artista es tal vez el menos intelectual de los intelectuales (1995: 16).

Como el arte es, en esencia, una actividad desinteresada, aunque no se pueda por el momento practicar como tal, no es un trabajo (y no se le puede aplicar por tanto la división del trabajo: el arte como un oficio entre muchos), sino, en todo caso, una dimensión de la persona humana. Aquí radica, como vimos, la imperfección del arte, y también su "doble moral": el artista es "elitario" aun cuando quiera dejar de serlo, y lo peor que podría hacer un artista es reivindicar y enorgullecerse de su elitismo, como hace, desde este punto de vista, el cine de autor. Por eso García Espinosa plantea una "poética suicida" y cierra su manifiesto con esta frase que resume todo su planteamiento: "El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo" (1995: 30).

Tanto Michael Chanan (1997) como Anthony Guneratne (2003) coinciden en señalar como un mérito de la propuesta de García Espinosa el ser menos restrictiva que la de sus colegas argentinos. Por ejemplo, mientras que Solanas y Getino prefieren y recomiendan un género (el documental) y una estrategia retórica (el contrapunto), el cubano se muestra abierto a todas las posibilidades: "El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos. Puede utilizar un género u otro o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. *Le es igual. No son éstas sus alternativas, ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos*" (García Espinosa 1995: 28; subrayado nuestro). El eclecticismo de García Espinosa con respecto a los géneros cinematográficos, e incluso con respecto al dilema del cine como empresa individual o colectiva, explicita sus fundamentos: no le interesan estos problemas. La suya es una propuesta de tipo general, que no puede verse reflejada punto por punto en su filme *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967) ni en ninguna otra obra concreta; mientras que *La hora de los hornos* y "Hacia un Tercer Cine" parecen variantes de un mismo discurso en distintos soportes genéricos. La mayor o menor apertura que ofrecen es un atributo del tipo de discurso que enarbolan.

Los tres manifiestos que hemos revisado difieren en muchas cosas, pero coinciden en su oposición firme al cine dominante y en los lineamientos más generales del cine que buscan hacer. Esto basta para conformar un movimiento. Cada uno, a su modo, ha sabido sentar las bases de este movimiento, primero continental, y más tarde tricontinental.

2. La expansión del Tercer Cine

Fueron los propios cineastas quienes iniciaron el movimiento de expansión. Sus propuestas llevaban implícita la voluntad de buscar aliados más allá de las fronteras nacionales, y pronto empezaron a circular las películas y los textos, a notarse las coincidencias (las diferencias, en cambio, parecían menos importantes). Otros cineastas que no debemos dejar de mencionar, como Fernando Birri (Argentina), Tomás Gutiérrez Alea (Cuba), Humberto Solás (Cuba), Jorge Sanjinés (Bolivia), Miguel Littín (Chile), Raúl Ruiz (Chile), para referirnos solo a los más importantes, intervinieron en el debate con sendos escritos que un estudio más detallado tendría que analizar[27]. Todos ellos participaron —junto con muchos otros— en 1967 y 1969 en el Primer y Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, realizados en Viña del Mar, donde el movimiento fue bautizado y adquirió conciencia de sí, donde los cineastas conversaron y discutieron problemas comunes.

Más adelante, en 1972, Alberto Híjar reedita en México *Hacia un Tercer Cine*, en formato de libro, junto con las colaboraciones de varios de los cineastas del movimiento (Rocha, Sanjinés y Littín entre ellos), además de la inclusión de una entrevista a Ousmane Sembène, el cineasta africano más destacado del Tercer Cine, y de un manifiesto colectivo firmado por cineastas vietnamitas. El "Nuevo Cine Latinoamericano" empezaba a quedar chico como membrete; era la hora del "Tercer Cine".

Poco después, en diciembre de 1973, se celebra en Argelia el Encuentro de Cineastas del Tercer Mundo, "para considerar el papel del cine en la lucha contra el imperialismo y el neocolonialismo y los problemas de la cooperación internacional" (Chanan 1997: 379). Este evento contó con representantes de Argentina, Bolivia, Chile, Cuba, Colombia, Guinea, Marruecos, Senegal, Congo, Malí, Túnez, Palestina y Mauritania, así como 'observadores' de Inglaterra, Francia, Suiza e Italia. Se formaron tres comités: a) Cine del pueblo, b) Producción y Coproducción, y c) Distribución[28]. Entre las conclusiones más importantes, coincidieron en que el cine del pueblo debe reflejar las "condiciones objetivas" de la lucha de liberación; que el Estado "popular" debe controlar la industria cultural y cinematográfica y excluir las películas de monopolios industriales extranjeros; que parte de la labor del cineasta consiste en trabajar por la

[27] Especialmente *Dialéctica del espectador* (Gutiérrez Alea 1982), *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Sanjinés 1979) y "Por un cine nacional, realista, crítico y popular" (Birri 1962, incluido en 1996).

[28] Teshome Gabriel (1982) incluye en un anexo las conclusiones de cada uno de los comités.

promoción y difusión de las películas que cumplan con estas metas; y que las coproducciones deberían realizarse básicamente entre los países del Tercer Mundo, y no con los países imperialistas.

Fueron pues los propios cineastas quienes advirtieron el carácter conjunto de sus propuestas e intentaron darle continuidad al proyecto a través de secretarías y organismos dedicados a la producción y distribución, como también se plantea en las conclusiones del congreso. Lamentablemente, el cambio de contexto político en muchos de los países del Tercer Mundo a finales de los setenta y comienzos de los ochenta, impidió que se concretizaran las iniciativas. Los directores tuvieron que lidiar con sus circunstancias particulares antes de articular proyectos más ambiciosos. Pero sus propuestas ingresarían a la academia europea (particularmente la inglesa) y norteamericana, revitalizando los debates sobre cine y política, sobre neo y poscolonialismo, sobre transnacionalismo y globalización.

2.1. Third Cinema in the Third World

El primero en prestar atención detallada a los manifiestos y escritos de los cineastas tercermundistas es el académico de origen etíope Teshome Gabriel, miembro por entonces de la Escuela de Teatro, Cine y Televisión de la UCLA (donde continúa hasta el presente). En 1982 publica *Third Cinema in the Third World*, un estudio panorámico del Tercer Cine, desde una posición ideológica claramente definida y ciertamente compatible con la de los realizadores. Gabriel intenta explicar el potencial revolucionario de los filmes, precisar sus principales temas, relacionar su estilo con su ideología y contrastarlos con los del cine del Primer Mundo y sus epígonos nacionales. Gabriel declara al comienzo de su estudio que su intención es "evaluar críticamente los logros y la dirección de este nuevo cine" (1982: 1), pero más que una evaluación crítica (que llegará más tarde) se trata de un entusiasta recuento de logros y peculiaridades del Tercer Cine; más que orientarse hacia sus potencialidades futuras se trata de exponer sus aciertos presentes. A través de la extracción de características generales, pero también del análisis, en algunos casos detallado, de películas-modelo, Gabriel da a conocer las propuestas de este movimiento.

El Tercer Cine no solo se constituye como alternativa frente a los modelos de consunción pasiva del cine industrial; además de una nueva práctica, es también una nueva teoría, y como tal "plantea un reto radical y singular a las categorías existentes o tradicionales de investigación cinematográfica" (ibíd.: 5). Desde este punto de vista, el Tercer Cine serviría como antídoto contra la prevalencia tanto de la semiótica estructuralista como del psicoanálisis, corrientes que imperaban en la academia norteamericana.

El procedimiento estilístico favorito de Gabriel es, como en *La hora de los hornos*, el contrapunto. En varias partes del libro se insertan tablas que ayudan a visualizar más fácilmente el contraste entre el Primer y el Tercer Cine. Este contraste entre opuestos no deja de colocar, por un lado, al Primer Mundo y su cine como el centro contra el que se define y articula el Tercer Cine, más que a partir de sí mismo; por otro, el contraste subraya a su vez, involuntariamente, la ausencia más visible en el libro de Gabriel: la del Segundo Cine. Gabriel no repite la clasificación de Solanas y Getino, pero aunque evita en todo momento referirse al 'cine de autor', o precisamente por ello, puede pensarse que lo asimila al Primer Cine, que no hay distinciones significativas que hacer entre uno y otro. Si para Glauber Rocha el Tercer Cine terminaba asimilándose al Segundo, para Gabriel es este el que termina por asimilarse al Primero. El menosprecio por el cine más industrial y comercial estaba más que asumido y no necesitaba demostración para el lector implícito de Gabriel (sí en cambio para el interlocutor de los cineastas latinoamericanos); de lo que se trataba era de cuestionar el cine de autor y su ancho manto de respetabilidad. Esto trae algunos problemas a la hora de entrar al detalle de los procedimientos estilísticos, ya que muchos de los elementos que Gabriel atribuye al Tercer Cine (en contraposición con el cine 'occidental'), tales como la mayor duración de las tomas, el paneo como alternativa al montaje, la notoria presencia del silencio, entre otros, son bastante normales en buena parte del cine de autor (otros, como el *cross-cutting* ideológico, el uso restringido del *close-up*, o la preferencia por héroes colectivos sí parecen estar acordes a la definición de Tercer Cine planteada por el autor).

En realidad, Gabriel adopta en cierto modo el esquema tripartito de Solanas y Getino, si bien con cambios sustanciales. Hacia el comienzo del libro, Gabriel recuerda las tres etapas que plantea Frantz Fanon "en el desarrollo de la conciencia ideológica hacia la descolonización cultural del Tercer Mundo" (ibíd.: 7), y las adapta convenientemente para explicar la evolución del cine en el Tercer Mundo. Estas son, de manera muy resumida: 1) imitación de modelos extranjeros, vale decir Hollywood; 2) nostalgia por el pasado legendario: la industria nacional empieza a explotar motivos autóctonos; 3) lucha contra el colonialismo: momento del cine-guerrilla (a lo Solanas/Getino, a quienes cita). El esquema espacial y comprehensivo de Solanas y Getino se encuentra adscrito aquí a una sola región (el Tercer Mundo) y desdoblado en el tiempo. El eje sincrónico se ha convertido en un eje diacrónico.

Más tarde, en "Towards a Critical Theory of Third World Films", un artículo de 1985[29] en que revisa sus planteamientos originales, amplía el

[29] Publicado originalmente en *Third World Affairs* y luego recogido en Pines y Willemen (1989).

esquema, considerando para cada fase el estado de la industria, los principales temas abordados y el estilo empleado. Además, flexibiliza y dinamiza un tanto el modelo al considerar que las fases, en vez de designar la obra de un director o un conjunto de ellos, sirven para designar películas individuales, y por lo tanto un mismo director, como Glauber Rocha, puede transitar de la fase II a la III, de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) a *Terra em transe* (1967); o incluso retroceder abruptamente de la III a la I, como el cubano Humberto Solás, comprometido en *Lucía* (1989), pero que cambia de rumbo en sus cintas posteriores. Además, y sobre todo, plantea la existencia de 'zonas grises' entre las fases, las cuales "no solo demuestran concretamente el proceso del devenir, sino que también dan fe de la naturaleza multifacética del Third World Cinema", y pone varios ejemplos de películas que estarían entre las fases II y III. Esta flexibilización le sustrae al modelo buena parte de su cualidad temporal, y lo aproxima a un esquema tipológico como el de Solanas y Getino. Sin embargo, a diferencia de ellos, Gabriel se mantiene estrictamente en el Tercer Mundo; ni el Primer ni el Segundo Cine son ámbito de su competencia ni de su interés.

Esta revisión de 1985 contiene además una novedad que vale la pena anotar, y aunque está anunciada desde el título, puede pasar desapercibida a primera vista. Gabriel mantiene en general su mismo discurso, buscando tal vez una mayor precisión en algunos puntos, enfocándose menos en el análisis de obras particulares y más en los esquemas explicativos, pero abandona por completo el membrete de 'Tercer Cine' (Third Cinema), reemplazándolo simplemente por 'Cine del Tercer Mundo' (Third World Films). El autor no ofrece, ni siquiera en una nota al pie, ninguna explicación sobre el cambio de nomenclatura, pero más que especular sobre los motivos del cambio, importan sus consecuencias, si las hubiera. El Tercer Cine tenía, como vimos, un valor ideológico, el 'cine del Tercer Mundo' es simplemente el que se produce en una región determinada. Pero el esquema de las 'fases' (casi transformadas en 'tipos', pero manteniendo una orientación teleológica "de la dominación a la liberación") le permite dar cuenta de la totalidad de la producción fílmica del Tercer Mundo[30]. En realidad, el Tercer Cine se ha convertido en la fase III.

De manera más elaborada, Robert Stam y Ella Shohat plantean una salida interesante que permite conjugar las distintas posibilidades de ambas categorías en un esquema de círculos concéntricos en el cual: 1) el círculo interior estaría formado por el Tercer Cine producido en y para el Tercer Mundo (fase III de Gabriel); 2) un círculo más amplio con la totalidad

[30] Exceptuando, por cierto, la problemática de las coproducciones, que no entra en los parámetros de Gabriel.

de la producción de los países del Tercer Mundo, se adhieran o no a los principios del Tercer Cine (fases I, II y III); 3) otro círculo consistente en los filmes hechos en el Primer Mundo, pero bajo los principios del Tercer Cine; y 4) un último círculo con las películas que no pertenecen propiamente al Tercer Cine, pero que tienen fuertes elementos de este (sería el caso de las cintas diaspóricas e híbridas, que veremos más adelante). Este esquema es productivo porque permite aprovechar a la vez las dimensiones geográficas e ideológicas que connota el Tercer Cine.

Queda por explorar las relaciones entre lo nacional y lo internacional en el texto de Gabriel. Partamos de esta declaración universalista al comienzo del texto, un poco al estilo de Solanas y Getino: "La principal característica del Tercer Cine no es tanto dónde se hace, o incluso quién lo hace, sino más bien la ideología que patrocina y la conciencia que muestra" (1982: 2). Este universalismo será relativo, ya que Gabriel se enfoca cada vez más, como vimos, en el Tercer Mundo[31], y como observa Paul Willemen, en dos continentes (Latinoamérica y África), ya que Asia queda prácticamente fuera de sus análisis. Esta concentración no descarta, sino más bien subraya, el internacionalismo de su propuesta; en este punto se encuentra en el extremo opuesto de los argentinos. Gabriel considera en todo momento el Tercer Mundo como un conjunto, y salta constantemente de África a América Latina a la hora de los ejemplos y los análisis. Posición que no deja de ser problemática en sí misma; para Willemen "la homogeneización de Gabriel del cronotopo del Tercer Cine en una única familia estética es así prematura" (1989: 16), ya que no da cuenta de las diferentes concepciones del tiempo y el espacio (esto es, el cronotopo) que pueden albergar diferentes regiones del Tercer Mundo, y correlativamente, tampoco reconoce la diversidad presente también en el Primer Mundo, que incluye la obra de los exiliados y comunidades diaspóricas, así como lo que a veces se denomina "Cuarto Mundo", es decir, las naciones originarias supervivientes de los países desarrollados. Todo agrupamiento, toda generalización implica una cierta homogeneización; el asunto es cuánto de diversidad estamos dispuestos a sacrificar y cuáles son los beneficios que compensen la pérdida. Vimos que en el caso de Solanas y Getino la apelación al nacionalismo precluía la correcta percepción y el aprovechamiento de todo aquello que se encuentre más allá de las fronteras nacionales. Pero el internacionalismo de Gabriel, que elude y supera, simplemente, el problema de lo nacional, puede resultar, como dice Willemen, un poco 'prematuro'. Por eso, las discusiones posteriores

[31] Solanas y Getino proveen un par de ejemplos, bastante tangenciales, de Tercer Cine en el Primer Mundo; Gabriel, más allá de esta declaración, ni se plantea esa posibilidad.

sobre el Tercer Cine y el *world cinema*, ya marcadas, en la década de los noventa y a inicios del nuevo siglo, por el impacto de la 'globalización', van a buscar nuevas respuestas a estos asuntos, sin abandonar del todo las propuestas originales, pero reconociendo a la vez la necesidad de hacer ajustes mayores para que sigan resultando productivas.

3. Cine transnacional, *world cinema* y Tercer Cine

Hemos dedicado un espacio considerable a analizar los textos que consideramos fundacionales del Tercer Cine. A continuación resumiremos un poco el estado de la cuestión del debate contemporáneo sobre el tema.

3.1. Screen *y* Questions of Third Cinema

En 1985, Julianne Burton publica en *Screen* un artículo[32] en el que critica el libro de Gabriel y el proyecto del Tercer Cine en general, el cual, dice, no ha sido adecuadamente examinado por haber primado el sentido de solidaridad por sobre el rigor crítico. Burton detecta una carestía de trabajos crítico-teóricos que atribuye a dos causas: a) el menosprecio de los cineastas 'oposicionales' hacia el rol de la crítica (para Willemen se tratará únicamente de un ataque hacia un cierto tipo de intelectual), y b) el atraso del Tercer Mundo, que se convierte en exportador de 'materias primas' (filmes) e importador imperfecto de 'productos manufacturados' (teoría crítica). Concluye otorgando al crítico occidental-europeo el papel exclusivo de mediador e intérprete, dado que los críticos del Tercer Mundo no están capacitados para esta tarea por su ignorancia de las corrientes teóricas dominantes en Occidente. Gabriel responderá en la misma revista[33] señalando que la teoría crítica está implicada en el deseo eurocéntrico de globalizar y homogeneizar las culturas y el cine del mundo, entre otros argumentos que no pasaremos a detallar. Creemos que la posición de Burton, aunque acertada en algunos puntos, permanece en general apegada a una concepción predeterminada de lo que es 'teoría crítica', y por lo tanto es incapaz de ver las contribuciones que los cineastas han hecho a la propia teoría del cine.

Ya en este último número de *Screen* (1986) se anuncia la conmemoración del cuadragésimo aniversario del Festival de Cine de Edimburgo (EIFF), marco en el que se lleva a cabo un congreso dedicado íntegramente

[32] "Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory", *Screen*, 1985, pp. 13-21.
[33] "Colonialism and 'Law and Order' Criticism", *Screen,* 1986, pp. 140-147.

a debatir el Tercer Cine[34]. Parte del debate fue recogido, como hemos apuntado, bajo el título de *Questions of Third Cinema* (1989). Esta publicación nos parece importante, porque ya se encuentran de alguna manera planteadas las dos direcciones principales que va a seguir el debate en las siguientes dos décadas, posiciones que, en relación al tema que venimos tratando, podemos resumir como: vigencia del Tercer Cine, suscrita, predeciblemente, por la gran mayoría de los autores que aparecen en el volumen; versus, superación del Tercer Cine, expresada, aunque no precisamente en estos términos (que sí aparecerán en textos posteriores), en la intervención de Homi Bhabha en el mismo volumen.

Paul Willemen, en su participación en el debate, que hemos parcialmente reseñado, y en tanto coorganizador del congreso y coeditor de la recopilación, es uno de los más convencidos defensores de la primera opción. Para Willemen, la teoría del Tercer Cine resulta muy pertinente a la hora de plantear relaciones entre cultura y política, y en tal sentido, se conecta perfectamente ("para un lector europeo"), con planteamientos previos de Brecht y Benjamin, así como con las vanguardias artístico-políticas de los años veinte y treinta, sorteando, inclusive, algunos de sus callejones sin salida o de las emboscadas que la historia les tendió a estos movimientos (la Segunda Guerra Mundial y el estalinismo). El énfasis de los cineastas en la necesidad de conservar la lucidez durante la lucha los previene de entregarse pasionalmente a los dictados de un régimen, por compartidas que sean las intenciones. Su insistencia en la flexibilidad y adaptabilidad de los modelos viene de reconocer la dinámica siempre cambiante (temporal y espacialmente) de la lucha social, y les permite fijarse en el proyecto común por sobre las diferencias. Willemen también entiende que esta apelación a la flexibilidad permitiría superar sus principales limitaciones, como son la rigidez de sus binarismos, su apego a la teoría de la dependencia, que difícilmente refleja la complejidad actual de las relaciones internacionales, y su concepción de la identidad como determinada únicamente por la clase social, relegando otros factores a veces no menos gravitantes, como el género sexual y la identidad étnica. La vigencia del Tercer Cine —y esta será una constante— pasa necesariamente por su reformulación. Aun así, los planteamientos del Tercer Cine tienen el potencial suficiente para contrarrestar otras teorías que compiten por la explicación de los mismos problemas: "la noción de Tercer Cine es mucho más relevante para los asuntos culturales contemporáneos que cualquier otra forma de teoría postestructuralista o cualquier otro tipo de 'post'-." (Pines/Willemen 1989: 2)

[34] Los organizadores fueron Paul Willemen, Jim Pines y June Givanni.

La reformulación será también discursiva. El vocabulario marxista y confrontacional vigente desde los manifiestos originales hasta el propio Gabriel deja paso a un lenguaje infligido por las problemáticas del posestructuralismo y la globalización, incluso entre los defensores del Tercer Cine. Por ejemplo, en el prefacio del libro, Jim Pines, coorganizador del evento, empieza por preguntarse sobre la relevancia actual del Tercer Cine para el caso de los sujetos diaspóricos. Asimismo, la 'intersticialidad' o *in-betweenness* será un motivo y una categoría que cruce de lado a lado las diversas posiciones sobre el Tercer Cine y su universo de problemas. Willemen parte de las observaciones de Bajtín sobre la exterioridad al objeto como precondición de productividad de los discursos sobre el mismo, matizándolas de esta manera: "obviamente es posible ser 'otro' en algunos aspectos y ser 'de' la cultura al mismo tiempo, el hecho es que en esta disyuntiva, en esta posición intersticial ["in-between position"], la producción de la inteligibilidad social prospera, al menos en cuanto concierne a las prácticas culturales socialistas" (1989: 28). Para Willemen, podríamos decir, la instersticialidad es una práctica cultural socialista. Para otros estará más bien ligada a "any other kind of 'post'-theory" (Pines/Willemen 1989: 2).

Homi Bhabha es precisamente el más conocido conceptualizador de esta categoría. Cabe anotar que su intervención en el debate de Edimburgo formará luego, sin mayores modificaciones, el primer capítulo de su estudio clásico *The Location of Culture* (1994), uno de los textos fundadores de la teoría poscolonial. No sería exagerado entonces decir que una vertiente de los estudios poscoloniales comienza a gestarse, al menos parcialmente, como una respuesta al Tercer Cine. Homi Bhabha reacciona frente al menosprecio de la teoría por parte de los participantes en el congreso (y podría pensarse, de los cineastas originales[35]), que consideran que la teoría es necesariamente el lenguaje de los privilegiados. En este festival de cine, Bhabha habla muy poco de cine (ya sea del Tercer Cine, o de cine en general), aunque no deja de observar acertadamente (como Burton) y de paso, que la localización del congreso y del festival demuestra la importancia que sigue teniendo Occidente para el Tercer Cine en tanto lugar de exhibición y discusión de sus temas, lugar de valoración de sus películas y mercado para la distribución de las mismas. Reutilizando el lenguaje del intelectual 'comprometido', Bhabha habla del "compromiso con la teoría" ("The Commitment to Theory", título de su artículo).

[35] Willemen aclara que el antagonismo de Rocha o García Espinosa contra los intelectuales profesionales está dirigido contra el intelectual funcional al régimen: "What they do condemn is a particular kind of middle-class intellectual, not intellectual activity per se [...] they consistently warn against drifting into anti-intellectualism, or worse, shoddy intellectualism" (1989: 6). Los cineastas saben pues distinguir entre la historia institucional de la teoría crítica y su potencial conceptual, como reclama Bhabha.

El punto central de su respuesta es que la teoría crítica nos permite ver cómo los referentes y prioridades políticas que la retórica de la militancia y el 'compromiso' consideran transparentes y auto-explicativas, no son en realidad pre-discursivas, sino que se constituyen en el discurso, y no son tampoco un objeto homogéneo. Existe una relación insterticial de deslizamiento sutil entre lo 'fáctico' y lo fantasmático. Atendiendo al contenido de los enunciados, no hay manera de deducir la estructura de su posicionalidad. Se abre un tercer espacio que constituye las condiciones discursivas de la enunciación y donde descansa la variabilidad primordial de los símbolos de la cultura. Este espacio inter-medio (*in-between*: es Homi Bhabha quien más ha teorizado esta categoría) es el que lleva la carga del sentido de la cultura. Este tercer espacio de Bhabha, en un sentido, se encuentra en las antípodas del Tercer Cine, dada su asertividad y polarización, pero en otro sentido, como no ha faltado quien lo sugiera, lleva su carga, así como la del Tercer Mundo. Un Tercer Cine reformulado (recargado, quizás) podría ocupar justamente ese espacio, un Tercer Cine que desestabilice oposiciones en lugar de reafirmarlas, un Tercer Cine que transforme su herencia colonial en los signos liberadores de un pueblo libre del futuro (Bhabha), uno que emplee la 'traducción' como arma y que abrace el potencial subversivo de la ambigüedad, sin renunciar nunca a la lucha política, sin necesidad de abandonarse posmodernamente al libre juego de los significantes:

> Libre de su anclaje topográfico, la idea de un Tercer Cine puede seguir siendo relevante como el 'tercer espacio' en el cual (en palabras de Bhabha) se desplazan las historias que lo constituyen y se establecen nuevas estructuras de autoridad, nuevas iniciativas políticas, las cuales son inadecuadamente entendidas desde el saber recibido (Sen 2003: 163).

3.2. *Últimas dos décadas*

Durante los noventa y en la primera década del nuevo siglo, aparecieron un buen número de compilaciones dedicadas a explorar el cine que se resiste a ser definido en términos 'nacionales', y que, en buena parte, es producido en las regiones periféricas, o por sujetos periféricos que viven en los márgenes de sociedades desarrolladas. Todos los volúmenes incluyen alguna referencia, breve o extensa, al Tercer Cine como antecedente más inmediato de esta problemática. Entre los que lo consideran como un planteamiento aún vigente para responder —mutatis mutandis— a los nuevos tiempos, podemos contar a Robert Stam y Ella Shohat, Anthony Guneratne y Mike Wayne. Entre aquellos que piensan que sus limitaciones lo condenan a una función histórica en el mejor caso, y que es

necesario plantear nuevas categorías para abordar nuevos problemas, están, con muy diversos matices, Hamid Naficy, Elizabeth Ezra y Terry Rowden, Stephanie Dennison y Song Hwee Lim, Lúcia Nagib y Kaushik Bhaumik, entre los más importantes.

Robert Stam y Ella Shohat (1994) observan que desde la época del auge del Tercer Cine hasta esta parte, han ocurrido algunos fenómenos interesantes, como la consolidación de gigantes mediáticos en países como México y Brasil, el financiamiento creciente de cineastas tercermundistas por países y organizaciones del Primer Mundo, la emergencia de un cine diaspórico del Tercer Mundo dentro del Primer Mundo y la diversificación de los modelos estéticos de los cineastas del Tercer Cine, que progresivamente van incorporando elementos antes rechazados, como música, humor y sexualidad. Asimismo, hay algunas cosas que no han cambiado demasiado, principalmente los términos desiguales del intercambio entre el Primer y el Tercer Mundo, incluyendo el mercado de las comunicaciones y el cine. Si bien la tesis del imperialismo mediático en los términos en que fue planteada a comienzos de los setenta era demasiado gruesa (al sustraer toda agencia a los espectadores de los países subdesarrollados, invisibilizar otras corrientes de dominio regional del mercado como en el caso de México e India, y dejar intacto un nacionalismo a veces no menos dominante) y se ha vuelto insostenible con el paso de un mundo bipolar a uno relativamente multipolar, esto no quiere decir que no se puedan registrar patrones de dominación y hegemonía en las redes globales. Stam y Shohat consideran que la teoría poscolonial resulta muy efectiva para tratar las contradicciones culturales generadas por la circulación global de personas y bienes en un mundo interconectado, así como las identidades complejas y multidimensionales que esto genera. Al mismo tiempo, el poscolonialismo comparte con la posmodernidad y el posestructuralismo —entre otros 'pos'— el gesto de declarar la obsolescencia del discurso que le antecede, de estar más allá de una posición 'superada', que en este caso sería el anticolonialismo de Fanon y sus epígonos. Gesto cargado de implicaciones políticas:

> Las estructuras hegemónicas y marcos conceptuales generados durante los últimos 500 años no pueden ser fácilmente evaporados con un 'post'. Al implicar que el colonialismo ha terminado, lo 'poscolonial' oscurece los trazos deformantes del colonialismo del presente. [...] Para cualquier connotación de 'pos' como el lugar de las continuidades y discontinuidades, su atractivo teleológico evoca un borramiento celebratorio de un espacio conceptual [...] 'Neocolonialismo' designa útilmente una hegemonía geoeconómica, mientras que 'poscolonial' minimiza sutilmente la dominación contemporánea (Shohat/Stam 1994: 40).

Por ello Shohat y Stam consideran la teoría del Tercer Cine más apropiada como tesis general que permita analizar corrientes globales y, sobre todo, la situación de los países 'subdesarrollados', mientras que la aplicabilidad de la teoría poscolonial se restringiría a situaciones específicas. Además, plantean su propio modelo de conceptualización de las relaciones globales contemporáneas al que denominan "multiculturalismo policéntrico", que busca la interacción de las 'minorías' hasta convertirlas en una mayoría; que enfatiza no los puntos de origen en el espacio, sino los campos de poder, energía y lucha; que simpatiza claramente con los subrepresentados, marginados y oprimidos, y se diferencia así del pluralismo liberal, sus valores universalistas y su abstracta igualdad de oportunidades.

Anthony Guneratne, editor junto con Wimal Dissanayake y Sumita Chakravarty, y firmante del estudio introductorio de la compilación *Rethinking Third Cinema* (2003) (que elocuentemente sugiere a la vez su vigencia y su necesidad de adaptación), parte por considerar las razones por las que la teoría del Tercer Cine se ha visto relegada a una problemática 'regional' y, pese a su potencial, no se ha incorporado verdaderamente al canon occidental de la teoría del cine. Estas razones no tienen tanto que ver con el binarismo tantas veces criticado en los manifiestos, ya que "los esquematismos son con frecuencia el signo de un proceso de maduración de una teoría más que un signo de su colapso, como los jungianos y bajtinianos se apresurarían en señalar" (2003: 9). Las razones fundamentales tienen que ver con las expectativas y prejuicios académicos eurocéntricos, que muchas veces suelen proyectar sus propias agendas y discusiones sobre lo que debería ser el cine del Tercer Mundo, y exigen una sistematicidad en las propuestas que los cineastas, en sus intervenciones polémicas y subordinadas a la práctica, no estaban interesados en cumplir. Después de valorar así implícitamente la importancia del Tercer Cine, Guneratne pasa a señalar sus limitaciones, aquello que es necesario "repensar". Primero, la distinción entre Segundo y Tercer Cine (como hemos podido comprobar) nunca funcionó, "porque los autores del Segundo Cine pronto demostraron ser más fructíferos en contestar la inequidad social y el neocolonialismo que las restringidas actividades de los colectivos militantes" (ibíd.: 10). La antorcha del Tercer Cine ha terminado pasando de un autor a otro, de Solanas a García Espinosa a Gutiérrez Alea a Ousmane Sembène etc., según las preferencias de la crítica. Segundo, el énfasis en la lucha de clases hace olvidar —como apuntaba Willemen— otras formas de opresión, y dentro del movimiento se produce cierta marginalización de las mujeres como cineastas y como agentes políticas[36]. Tercero, la naturaleza

[36] Gabriel intentará, sin embargo, demostrar que el Tercer Cine aborda satisfactoriamente temas como la cultura, la religión y el sexismo. En este último punto cita

del espectador ha sido ignorada y subteorizada[37]. Nuevamente se apela como solución a la adaptabilidad del Tercer Cine que forma parte de su definición: los cineastas-teóricos se dieron cuenta paulatinamente de que "una legítima fuerza compensatoria de un monolítico Primer Cine no era una alternativa igualmente monolítica sino una constelación de formas cinemáticas que abrazaran la hibridez y multiglosia" (ibíd.: 18-19).

Mike Wayne ha sido quien ha emprendido el proyecto más ambicioso de puesta al día no solamente del Tercer Cine, sino de la tripartición categorial (Primer, Segundo y Tercer Cine) propuesta por Solanas y Getino. Wayne es el marxista más ortodoxo del grupo, y se muestra relativamente impermeable no solo a las teorías posestructuralistas y posmodernas[38], sino al conjunto de problemas abordado por ellas, aunque reconoce las limitaciones del modelo del imperialismo cultural (2001: 112-13), más o menos en los mismos términos que Stam y Shohat. Sostiene que el concepto de Tercer Cine se encuentra subdesarrollado, y que tanto su primera como su segunda ola han estado orientadas hacia la práctica. El Tercer Cine (al que designa siempre en presente) está comprometido con la emancipación social y cultural, y transforma la manera en que el cine es convencionalmente producido y consumido (en todo esto mantiene la línea de Gabriel). Pero el Primer, Segundo y Tercer Cine deben desprenderse del todo de sus connotaciones geográficas para designar más bien estructuras institucionales, prácticas laborales, estrategias estéticas y políticas culturales, que pueden producirse indistintamente en el Primer o en el Tercer Mundo. Además, al designar modos productivos y estéticos en lugar de áreas, el nuevo esquema no tiende a agrupar películas bajo cada categoría, sino a mostrar cómo los distintos componentes pueden interactuar en una misma película (por ejemplo, *La batalla de Argel* [1966], el clásico film revolucionario de Gillo Pontecorvo, que celebra la independencia de Argelia del dominio francés, presenta cines uno, dos y tres); cómo el Tercer Cine puede apropiarse de las estrategias del Primero, o viceversa; qué pasa cuando el Segundo Cine aborda los temas políticos típicos del Tercero (*Missing* [1982], del cineasta griego Costa-Gavras, una denuncia temprana de los intelectuales desaparecidos durante la dictadura de Pinochet en Chile, sería un ejemplo de esto); entre otras posibilidades.

películas como *Lucía* (Cuba, 1968), *Double Day* (México-EE UU, 1976) y *Last Grave at Dimbaza* (Sudáfrica, 1973)

[37] Esta crítica puede ser rebatida en base a las prácticas de exhibición de *La hora de los hornos*, como vimos, y a la sofisticada conceptualización del espectador de Gutiérrez Alea en *Dialéctica del espectador*.

[38] Particularmente cuestiona su lógica de la diferencia, que considera no dialéctica, relativista y particularista, así como la falta de basamentos que proveer para la acción política (2001: 114-118).

Este modelo dialéctico se prueba fructífero en la gran cantidad de mini-análisis que conforma el libro, y le da nuevos aires al Tercer Cine, aunque no lo hace particularmente apto para abordar los nuevos problemas del mundo contemporáneo, que otros autores van a colocar en primer plano.

Pasando entonces al otro lado del espectro, tenemos a Stephanie Dennison y Song Hwee Lim, editores del volumen *Remapping World Cinema* (2006). En su introducción a la recopilación sitúan la categoría propuesta (*world cinema*) junto a otras (como *world music*, *world literature*) creadas en Occidente para referirse a prácticas no occidentales. En este contexto, no pueden dejar de mencionar el Tercer Cine, con las obligadas referencias a Solanas, Getino y Gabriel (así como otras a Stam, Shohat y Guneratne). Sin embargo, lo descartan no solo por su falta de vigencia en el mundo actual, sino por su absoluta improductividad teórica y práctica: "[dadas] las demandas irreales hacia los cineastas por los proponentes de la definición original de Tercer Cine, es poco sorprendente que nunca alzara vuelo como teoría ni como práctica" (2006: 5). Para Dennison y Hwee, es hora de decirle adiós a los socorridos discursos sobre la 'resistencia', el único metarrelato que no ha sido liquidado con la crisis (¿posmoderna?) de las grandes narrativas. Si la 'resistencia' no tiene sentido es porque o la dominación no existe o la dominación es algo deseable. Dennison y Hwee se cuidan por cierto de sugerir tales alternativas, aclarando que en lugar de la dicotomía entre opresión y resistencia, conciben un espacio público en el que se negocian las relaciones entre los poderosos y los desposeídos; y en lugar de discursos celebrando la resistencia, prefieren un enfoque "en la interconectividad de las prácticas cinematográficas y las culturas en la era de la globalización, particularmente en términos de las condiciones de producción y consumo" (2006: 6). Los defensores del Tercer Cine, dicen, incluyendo a Stam y Shohat, pecan de moralismo y corrección política, y al desatender los géneros más populares y comerciales deniegan el placer al espectador. El *world cinema*, despojado de la carga política del Tercer Cine, más que superar o resolver sus limitaciones y entrampamientos, simplemente cambia el enfoque hacia un nuevo universo problemático más (pos)moderno, en el que nociones como hibridez, transculturación, transnacionalismo o traducción desempeñan un papel central (es decir, el mismo campo señalado por Stam y Shohat para la teoría poscolonial). El *world cinema* será a la vez una disciplina (un campo de estudio) y una "metodología" que propugne la interdisciplinariedad entre los estudios de área y los estudios de cine. Dennison y Hwee dicen que no les interesa responder a la pregunta de qué es el *world cinema*, sino trazar su proceso de conceptualización, pero si tuviéramos que deducir una respuesta a partir de sus planteamientos, diríamos que está conformado por la totalidad de las películas producidas fuera de Occidente (dado que cualquier

requisito ideológico se deja de lado) aproximadamente en los últimos veinte años (es decir, a partir de que el universo problemático se pone en juego). ¿Cómo abordar un objeto de estudio tan heterogéneo? Esta pregunta no encuentra respuesta, explícita o implícita, en la introducción, pero quizás otros contribuyentes al volumen puedan dar algunas luces.

Kaushik Bhaumik, en un artículo dedicado a Bollywood, amplía el alcance temporal del *world cinema* hasta mediados del siglo pasado. Plantea un esquema de tres momentos del miso, es decir, tres momentos en los que el cine de determinadas regiones capta el interés de Occidente y se incorpora por tanto al canon del cine universal. El primer momento es en los años cincuenta, con el ingreso de Japón (Kurosawa, Ozu, Mizoguchi, entre otros) y, parcialmente, India (representada casi exclusivamente por Satyajit Ray). El 'portal de ingreso' de estos directores fue el modernismo nacional-cultural con el que se leyó y enmarcó sus propuestas. El segundo momento no es otro que el del Tercer Cine, durante los setenta, con el ingreso de África, Asia y Latinoamérica a través de los valores del cine-arte, pero también de un cine popular-realista[39], como vimos. Finalmente, en los noventa, ingresan China, Hong Kong e Irán a través del cine de género, particularmente lo que Linda Williams ha denominado "géneros del cuerpo", como las artes marciales, el terror, los *thrillers* y la pornografía. Es el momento, dice Bhaumik, en que ingresa también Bollywood y su peculiar mezcla de melodrama y musical. Bhaumik no aclara si en este esquema, además de 'ingresos', podría haber 'salidas', o dicho de otro modo, si el ingreso, por ejemplo, de Japón al canon del *world cinema* asegura la continuidad del interés por la evolución de la cinematografía japonesa en las décadas posteriores a la de 1950 (como parece sugerirlo). En cualquier caso, es una propuesta interesante que permite incorporar el Tercer Cine dentro del *world cinema*, en lugar de simplemente abandonarlo.

Lúcia Nagib nota que *world cinema* es una categoría negativa (mucho más, diríamos, que Tercer Cine, que mantiene una valencia ideológica positiva) y aboga por una definición positiva del término. Si *world cinema* es, simplemente, todo lo que no es Hollywood (ni cine europeo, cabría agregar, en una tripartición que repite en cierto modo el esquema de Solanas y Getino), este continúa dependiendo del paradigma americano como la medida contra la cual se define el resto, inflando aún más, innecesariamente, la influencia (ya grande, por cierto) de Hollywood sobre el resto del mundo. Hay, sin embargo, películas que el cine de Hollywood no contribuye mayormente a explicar (Glauber Rocha es el ejemplo de Nagib), sino que el diálogo se da con otras tradiciones. Nagib trata de escapar

[39] Para decirlo con la terminología de Wayne, el Tercer Cine entra como Segundo y como Tercer Cine, simultáneamente.

de este binarismo en favor de un mundo de cines interconectados, aunque no llega a proponer una definición de *world cinema*.

Por su parte, Elizabeth Ezra y Terry Rowden, editores de *Transnational Cinema: The Film Reader* (2006), evitan una categoría tan amplia, y parten del 'cine transnacional', que, como su nombre indica, será aquel que no logra encajar en las cinematografías nacionales, y es por tanto un subconjunto, y nunca la totalidad de la producción de determinadas regiones. Subconjunto creciente, ya que, como señalan Ezra y Rowden, cada vez es más frecuente encontrar películas cuya adscripción nacional es difícil o imposible de determinar. La localización de la producción y la nacionalidad de los realizadores ha perdido conexión estable: pueden, incluso suelen, no coincidir. Se ha vuelto problemática la conexión entre la nacionalidad del film y los lugares representados en él. La *localización* subraya una dislocación[40]. El cine transnacional surge en los intersticios (*in-between*, una vez más) entre lo local y lo global. Y permite ir más allá (*beyond*, una vez más) de los discursos del Tercer Mundo y el Tercer Cine, relevantes desde una perspectiva histórica pero no para describir el momento actual, problemáticos desde de la caída del bloque soviético. El 'cine transnacional' reemplaza los binarismos del pasado por las complejas interconexiones del mundo presente (Este 'policentrismo' es, como vemos, otro de los motivos que se repiten, desde Stam hasta Dennison, Hwee y Nagib en las aproximaciones al transnacionalismo). No muy lejos del tercermundismo y su cine se encuentra, según Ezra y Rowden, el poscolonialismo, "un intento de mantener y legitimar nociones convencionales de autenticidad cultural" (2006: 5). Si para Stam y Shohat el poscolonialismo se apresuraba en descartar el pasado colonial, para Ezra y Rowden sigue demasiado atado a él. El 'mundo real', dicen, con un optimismo irrevocable, ya no se define por su pasado colonial, ni por su presente neocolonial, sino por su futuro tecnológico, "en el que la gente privada de sus derechos ganará aún mayor acceso a los medios de representación global". Los nuevos temas del transnacionalismo serán la inmigración, el exilio, el asilo político, la soledad, la desterritorialización, el turismo, el terrorismo, la tecnología. El cine reemplaza rápidamente a la novela modernista como emblema de cosmopolitismo. ¿Y cómo son las películas transnacionales? Ciertamente no como las del Tercer Cine. Ezra y Rowden admiten que las que tienen mayores posibilidades de circular transnacionalmente son aquellas que cuentan con mayores presupuestos y valores de producción y/o aquellas afines a los géneros, modos y temas

[40] En otro artículo del mismo volumen, Andrew Higson señala que el cine puede ser transnacional de tres maneras: a) por su coproducción, b) por su localización (es el caso que señalan Ezra y Rowden) y c) por su distribución y recepción.

occidentales (*Western friendly*), mezcladas, se supone, con modos y temas no occidentales.

Hamid Naficy publica, algunos años antes, un extenso estudio del cine del exilio y la diáspora, al cual agrupa bajo el nombre de 'cine acentuado': *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001)[41]. Su propuesta nos parece la más interesante y productiva para nuestro proyecto, ya que se limita, como el cine transnacional, a un subconjunto determinado[42], y, además de reflexionar sobre temas más o menos generales, como los últimos autores que hemos estado reseñando, plantea categorías y características detalladas para el estudio del 'cine acentuado'. El cine acentuado tiene un estilo, un modo de producción y unos cronotopos característicos. El primero incluye no solamente el estilo visual, sino también la estructura narrativa, planteamiento de personajes, tema y trama de la película y estructuras de sentimiento del exilio. En cuanto a los cronotopos, el cine acentuado presenta algunos recurrentes, tales como la epistolaridad, en la cual se incluye el teléfono, que asume muchas de las funciones de una carta; la idealización del país natal, que se muestra intemporal y sin límites, ya sea que se encarne en la naturaleza, en el monumento o en el hogar; la vida en el exilio, signada por la claustrofobia; y las jornadas de viaje y cruce de fronteras, privilegiando las figuras del túnel, el muelle, el aeropuerto, el hotel, el tren, el bus y las maletas. Nos interesa profundizar un poco más en el modo de producción. Naficy denomina "modo intersticial de producción" (una vez más el intersticio) al propio del cine acentuado, ya que opera "a lo largo de las rupturas y fisuras del sistema, beneficiándose de sus contradicciones, anomalías y heterogeneidad" (1999: 134). Además es intersticial porque, como el cine transnacional, está localizado en la intersección de lo global y lo local. Este modo de producción se caracteriza por lo siguiente: a) Un financiamiento diversificado y frecuentemente multinacional. b) La acumulación del trabajo, en lugar de la división especializada de las labores típica del modo industrial. El cineasta suele cumplir múltiples funciones, incluyendo las de guionista, productor, actor, fotógrafo y editor (a veces todas ellas a la vez). Esto, además de economizar significativamente los costos, le permite un mayor control autorial, como veremos detalladamente para el caso de Herzog. c) El bi o multilingüismo es frecuente en el cine acentuado. d) El cine acentuado se produce bajo restricciones económicas, temporales o políticas. e) Su

[41] Las principales ideas de este estudio se encuentran resumidas en la introducción una antología editada por él mismo y dedicada a temas similares: *Home, Exile, Homeland* (1999); así como en su contribución a la antología de Ezra y Rowden, "Situating Accented Cinema" (2006).

[42] En este sentido, no estaría reñido con la propuesta de Stam de la aplicabilidad específica de la teoría poscolonial.

distribución y exhibición es limitada y nunca está garantizada, sino que es parte del trabajo del cineasta. f) La producción de los cineastas acentuados es escasa en comparación al volumen producido por directores de la industria. Las películas pueden tardar incluso años en terminarse. Todas estas características implican por lo demás una variante del modelo autorial; el desplazamiento del Tercer al Segundo Cine ya se ha producido en este modelo de Naficy. El cine acentuado es el cine autorial-transnacional.

En cuanto a los cineastas, Naficy distingue dos 'olas': los desplazados a Occidente entre 1950-1970 a partir de la descolonización del Tercer Mundo, que podrían denominarse 'cineastas poscoloniales', y los desplazados a Occidente en los ochenta y noventa, luego de la crisis del socialismo y el nacionalismo, que serían los 'cineastas posmodernos' (se establece una distinción útil entre poscolonialismo y posmodernismo). Hay tres tipos de cineastas acentuados: exiliados, diaspóricos y étnicos. Los exiliados, ya sean forzosos o voluntarios, mantienen una relación primaria con su experiencia originaria. Sus obras, por lo general, son una reflexión sobre su tierra y sus contradicciones, más que sobre ellos mismos. A diferencia del exilio, que es siempre individual, la diáspora es siempre colectiva. La identidad del sujeto diaspórico es horizontal y múltiple. Los lazos con la tierra se vuelven un poco más difusos. Por último, los sujetos étnicos son los que reivindican una identidad étnica dentro del país 'anfitrión'. Es lo que algunos han denominado la 'vida en el guión', por la manera de designar la identidad étnica en los EE UU. Las exigencias de la vida en el lugar donde residen es lo que ocupa su obra. Se trata, por cierto, de categorías fluidas que un sujeto podría transitar, y que, de hecho, los colectivos atraviesan en el proceso de asimilación a la nueva cultura: del exilio a la diáspora a la comunidad étnica hasta convertirse en simples ciudadanos.

Por último, Naficy considera que existe una continuidad entre el Tercer Cine y el cine acentuado. En lugar de reemplazar el estilo y las propuestas 'obsoletas' del Tercer Cine por otras relucientes de novedad, los cineastas acentuados le dan un giro acorde con los tiempos. *La hora de los hornos* puede considerarse como la principal precursora del estilo acentuado. De la lucha armada y de clases se pasa a la lucha discursiva y semiótica, y de las alegorías nacionales a las alegorías de la diáspora y el exilio. Pero ambos cines son históricos, políticos, críticos, híbridos y artesanales.

Hemos visto cómo la discusión sobre el cine periférico y transnacional comienza en Latinoamérica y de allí se expande hacia otras regiones del Tercer y el Primer Mundo. Marvin D'Lugo retorna la discusión más contemporánea hacia América Latina[43], retrotrayéndola incluso hasta antes

[43] En "Authorship, Globalization, and the New Identity of Latin American Cinema: From the Mexican 'Ranchera' to Argentinian 'Exile'" (2003).

del Tercer Cine. D'Lugo observa como antecedentes de las producciones transnacionales los 'multilingües' de comienzos de la era del sonoro que las productoras de Hollywood empezaron a realizar en distintos idiomas con el objetivo de no perder sus audiencias internacionales. Estas películas trataban Latinoamérica como una región indiferenciada, sin mayores particularidades locales, y por eso fallaron en captar el interés de la audiencia, y dejaron de producirse a los pocos años. En la misma década (los treinta), el tango se volvió un *boom* en Europa y EE UU, y esto dio origen a una serie de películas tangueras con Carlos Gardel que lograban a la vez encarnar aspectos de la cultura local y apelar a audiencias globales. La misma fórmula del musical como pasaporte hacia audiencias a la vez nacionales e internacionales se repetiría, a nivel regional, con la ranchera mexicana y la chanchada brasilera. En los cincuenta, fue Luis Buñuel el más visible negociador entre América Latina y los intereses comerciales internacionales (analizaremos luego sus producciones 'norteamericanas' y 'francesas' en México). Luego vendría, claro, el Tercer Cine, que para D'Lugo, como para Guneratne, maneja una noción de autoría a la europea, solo mitigada por prácticas de producción colectiva y, de hecho, a partir de los ochenta, los directores del Tercer Cine serían refigurados como autores emblemáticos nacionales. Algunos de ellos, como Gutiérrez Alea y Solanas, y otros posteriores como Ripstein se convertirán en lo que Naficy llama autores exiliados, poniendo en escena la dialéctica entre lo global y local. Solanas, irónicamente quizás, será uno de los grandes defensores de las coproducciones internacionales y explora el exilio y sus complejidades en *Tangos, el exilio de Gardel* (1985). En nuestra época, la identidad cultural también se coproduce y lo local no existe por sí solo, sino reinsertado en la comunidad global.

A algunos defensores finiseculares del Tercer Cine, como Gabriel y Wayne, les falta quizás un poco más de lo mismo que les faltó a los teóricos originales: es decir, mayor flexibilidad y un lenguaje más apropiado para abordar las complejas identidades transnacionales que hoy florecen en nuestro mundo, así como la creciente internacionalización de la (co) producción cinematográfica. A los proponentes del *world cinema* y el cine transnacional les falta, en cambio, una actitud un poco más crítica, que bien podrían recoger del Tercer Cine, con respecto al lado excluyente de una globalización desigual en la que la transnacionalidad es un privilegio que solo algunos llegan a obtener. En lo que sigue intentaré conjugar la plasticidad de los últimos con el peso de los primeros para explorar algunos casos de identidades transnacionales y complejas muy anteriores a la época en que tal tipo de identidad se generalizó hasta el punto de requerir su propio campo disciplinar. Herzog, Buñuel, Aub y Gombrowicz vivieron en un mundo en que las fronteras estaban mucho más claramente

demarcadas que hoy, y sin embargo experimentaron y entendieron cabalmente tanto el lado doloroso del exilio como su potencial liberador. Estos autores se constituyeron a sí mismos o a su obra como frontera, como un espacio de negociación entre impulsos contradictorios, entre la carga de lo que se trae desde y lo que se deja en Europa, y la necesidad de adaptación a (que con frecuencia incluye la fascinación por) América.

Capítulo II

Herzog en el Perú: una lectura local

1. Herzog, autor

El alemán Werner Herzog (n. 1942) es —para sus admiradores, pero también quizás para muchos de sus detractores— el adalid de la terca independencia creativa[1]. Entre los rasgos principales de su imagen pública, que a veces adquiere contornos de leyenda, está el de ser el visionario que escoge siempre sus temas y obsesiones (que no trabaja nunca, por tanto, a partir de lo que le es propuesto, como los directores de la industria) y que en la hora final impone siempre su visión —a veces por encima de consideraciones éticas y estéticas— no solamente a sus productores y espectadores, sino incluso a los sujetos de sus documentales[2]. Asimismo, Herzog es también el buscador de imágenes recónditas y nuevas, el viajero infatigable que recorre cada rincón del planeta para encontrarlas, desde el fondo submarino hasta la cima de las montañas, desde la inerte desolación del desierto africano hasta la ominosa densidad de la selva peruana, desde la gélida inhospitalidad del Ártico hasta los infernales pozos de petróleo incendiados de la Guerra del Golfo.

Esta independencia y libertad creativa pasa necesariamente por el control de los medios de producción. Herzog cuenta que a sus escasos 17 años ya tenía algunos proyectos de películas y que —numerosas cartas y llamadas telefónicas de por medio— logró que una de sus propuestas

[1] En contraste con el Buñuel mexicano, paradigma del 'genio atrapado en la industria', como veremos más adelante.

[2] En varias ocasiones Herzog ha puesto en boca de los protagonistas de sus documentales sueños o relatos que provienen únicamente de la imaginación del director, y que este considera que permiten caracterizarlos mejor. Sobre la transgresión del cineasta a las 'normas' del documental puede consultarse Prager (2007: 7-11).

interesase a unos productores, que lo citaron para una entrevista. Al verlo entrar, estallaron en carcajadas, y la experiencia fue tan humillante como decisiva en su carrera:

> Todo el encuentro duró quince segundos, después de lo cual simplemente me di vuelta y salí de la oficina sabiendo muy bien que tendría que ser mi propio productor. La reunión fue la culminación de muchos reveses y humillaciones y probó ser un momento crucial para mí. En ese momento supe que hasta el fin de mis días siempre confrontaría este tipo de actitud si otros fueran a producir mis películas (Herzog 2002: 11).

Ser su propio productor le permitirá un control creativo y artístico que, como comprendió tempranamente, hubiera sido difícil en otras circunstancias. Así nace Werner Herzog Filmproducktion, una compañía que producirá, durante las cuatro décadas siguientes la totalidad (con una sola excepción) de los films del director desde su primer cortometraje, *Herakles* (1962), hasta *Wheel of Time* (2003)[3]. Un total de más de 40 películas, ninguna de las cuales, tampoco, es de otro director: Herzog no parece estar interesado en el negocio ni en la industria, sino que ve el tema de la producción exclusivamente como un medio para expresar sus intereses artísticos.

Por lo mismo, predica un minimalismo de medios en cuanto a la producción cinematográfica: un teléfono, una máquina de escribir y un carro —dice— es todo lo que se necesita para producir filmes (Herzog 2002: 12). Disiente del espíritu quejoso que parece instalado en el corazón mismo de la cultura cinematográfica, y recomienda a quienes quieran iniciarse en la actividad que si tienen una película para hacer, simplemente vayan y la hagan, en lugar de preocuparse tanto por el financiamiento, que ya caerá por su propio peso. En este sentido es conocida la anécdota de la apuesta con el entonces principiante Errol Morris (actualmente uno de los documentalistas más importantes de EE UU). Herzog le dijo a Morris que si seguía en la cultura de la queja nunca iba a hacer ninguna película y que si le demostraba lo contrario, se comería su zapato. El cumplimiento de la promesa, después de la salida de *Gates of Heaven* (1978), es documentado por Les Blank (el mismo que documentaría después la producción de *Fitzcarraldo*) en *Werner Herzog Eats His Shoe* (1980). Herzog ha proclamado en repetidas ocasiones, con un tono bíblico, que es la fe, y no el dinero, lo que hace mover a los barcos sobre las montañas.

[3] A partir de esta fecha en adelante, el modo de producción del cine de Herzog cambia un tanto, alternando el modo intersticial con el industrial al asentarse en Hollywood, como veremos al final de este capítulo.

Quizás la prueba más palpable de esa libertad creativa del director alemán sea su desprecio por los estándares de la industria en cuanto a géneros y medidas. Su insistencia en el documental, que constituye la mayor parte de su obra, en tiempos en que el género sufría de minusvalía con respecto a las películas de ficción (desde el inicio del nuevo siglo hay, en cambio, una revalorización del género), provocó que el cineasta desapareciera del radar de la crítica por un buen tiempo[4]. Pero Herzog tampoco trata de abogar por el género ninguneado, sino que más bien no distingue propiamente entre documentales y filmes de ficción; simplemente se trata de maneras de abordar un tema en particular. Pero aún más desafiante que su indiferencia respecto a las jerarquías genéricas de la industria, es su indiferencia respecto a los estándares en el metraje: la mayoría de sus documentales son cortometrajes y mediometrajes, lo que ya de por sí plantea problemas para su distribución y exhibición. Para este cine autorial, cada tema exige su género y su duración respectiva, muy independientemente de los requisitos para que un film sea comercialmente viable.

Dentro de este marco pasaré a abordar las dos películas que produjo Herzog en el Perú. Intentaré demostrar que aun para el esquema autorial más paradigmático, el cine es un producto colectivo que el director no puede controlar totalmente al milímetro, y que está sujeto a negociación y colaboración. Especialmente cuando es un cine que se produce en una *localización* real, en vez de en un *estudio*. En el modo industrial el director gana control sobre el espacio, que puede inventar o modificar a capricho, pero está limitado por la misma lógica comercial de ese sistema que le permite intervenir en los escenarios. En el modo autorial el director se emancipa de esa lógica que lo convierte en un subordinado, pero a cambio deberá resolver la serie de inevitables imprevistos que acarrea el intervenir en un espacio real. El director, entonces, el autor cinematográfico, se ubica en la intersección de dos series de tensiones: las del lugar (o localización) y las del sistema (o modo de producción).

En las películas de Herzog, particularmente en *Fitzcarraldo*, la potencialidad de conflicto se desata y alcanza niveles dramáticos, pero sostengo que este conflicto solo permite evidenciar un proceso que siempre ocurre en el cine de localización, si bien usualmente de manera más armónica y

[4] Es elocuente esta anécdota de Antonio Weinrichter en tiempos del estreno del filme de ficción *Invencible* (2001): "¿Qué había sido de Herzog últimamente? Sí, era uno de los nombres señeros del Nuevo Cine Alemán [...] Pero hacía mucho tiempo de todo aquello y no conseguía recordar ninguna película suya que hubiera dejado huella, casi, casi, desde *Fitzcarraldo*. Y de eso hacía ya veinte años. [...] Así que comencé la entrevista diciéndole algo así como que me alegraba de su retorno. Afable y sin aparente asomo de ironía, Herzog me explicó que andaba lejos de estar inactivo, solo que últimamente se dedicaba más a dirigir óperas y filmes documentales (Weinrichter 2007: 18).

pacífica. Por otro lado, creo que Herzog, pese a la imagen de creador absoluto que ha procurado forjarse y que tanto ha calado entre admiradores y detractores (para quienes lo absoluto se troca en totalitario), a la hora de filmar es plenamente consciente de estar insertándose en un *espacio* determinado, de la necesidad de vivir bajo sus normas, de mimetizarse. Asimismo, aunque en declaraciones públicas quiera construirse como el solitario perseguidor de sus sueños y obsesiones personalísimas, Herzog ha demostrado estar ampliamente informado de la historia y la cultura locales —es decir del *archivo* de la *localización*— en las que integra su proyecto fílmico y su modo de representar. Por eso, en base a esa práctica cinematográfica, más que a engañosas declaraciones de principios, creo que no es descabellado ni injustificado estudiar estas películas no tanto en su relación con el resto de la obra de Herzog[5], ni mucho menos en relación al contexto germánico que podrían estar simbolizando y con el que también están dialogando[6], sino en relación a la temática regional que ponen en juego y en la que se inscriben, así como a las interacciones que generan en su producción en esta *localización*. Para resumirlo con un eslogan: "Peruanicemos a Herzog".

En la última parte de este capítulo exploraré las tensiones propias del *sistema*, a las que se ha enfrentado el cine de Herzog en estos últimos años, cuando ha transitado de su típico modo autorial hacia el modo industrial. El cine de Herzog producido en Hollywood, con la participación de grandes compañías productoras y distribuidoras, ha significado un nuevo giro (que de tan insólito ha pasado desapercibido) en la carrera del director. Sin embargo, las tensiones generadas por este nuevo sistema han resultado más productivas que restrictivas, como veremos. Por otro lado, aun en sus películas más industriales (o, si se quiere, 'comerciales'), Herzog no ha dejado de preocuparse por la localización y por interactuar con ella. Además, el modo de producción de este segmento de su cine también puede denominarse como un lugar: Hollywood. Entre este lugar y el de la localización de cada película se instala el cine más reciente de Werner Herzog.

[5] Sin abandonar por supuesto dicha relación siempre que sea útil. Un buen análisis desde esta perspectiva puede encontrarse en Prager (2007: 21-45).

[6] Para tal aproximación, con un énfasis entre estas películas y el New German Cinema, consúltese Davidson (1999).

2. Herzog en el Perú

Cabe observar que Herzog ha filmado en todo el mundo, pero es Latinoamérica el lugar a donde retorna una y otra vez (el segundo, África). Aquí ha vivido antes de hacer películas (en México; Herzog 2002: 21-22) y parece sentirse más cómodo, por su conocimiento del idioma y de la cultura local. Latinoamérica, en la forma de boleros, transmisiones radiofónicas o personajes de feria, aparece súbita y brevemente en otras películas de Herzog no ambientadas en ni relacionadas con este espacio, como *Fata Morgana*, *Where the Green Ants Dream* y *Kaspar Hauser*.

Las dos películas que Werner Herzog filmó en la selva del Perú entroncan con vetas fundamentales del imaginario histórico nacional de este país y de toda la región. *Aguirre, la ira de Dios* (1972) recrea (con bastante libertad) la figura histórica de Lope de Aguirre, ligada por un lado al crucial y resurgente mito de El Dorado, y por otro, encarnación a la vez de la rebeldía y de la tiranía. Por sus complejidades y contradicciones, que son quizás las de la Conquista misma, el personaje ha tenido un increíble éxito en su traspaso a la ficción: un nutrido número de novelas y obras de teatro latinoamericanas y españolas se han dedicado a revisitarlo. Aguirre es un personaje fantasmal que recorre el *archivo* de la cultura latinoamericana desde la época de la Conquista hasta nuestros días. Por su parte, *Fitzcarraldo* (1982) se ubica en la época del *boom* de la explotación del caucho, a finales del siglo xix, actividad que generó profundos cambios en la Amazonía, y que dejó también importantes huellas en la literatura latinoamericana y en la imagen de la selva hasta la actualidad. Se trata, además, de películas cuyo proceso de producción mismo significó una intervención en la zona, y un diálogo, muchas veces conflictivo, con las etnias amazónicas que la habitan.

2.1. Aguirre, la ira de Dios

Lope de Aguirre (1510-1561) fue uno de tantos conquistadores españoles de la segunda hora. Nacido en Oñate, llegó al Perú pocos años después de que las hazañas de Pizarro y los fastos del imperio incaico dieran la vuelta al mundo y atrajeran a tantos como él, en busca de gloria y riqueza instantáneas. Participó en las guerras civiles entre los conquistadores, luchando del lado del virrey contra Gonzalo Pizarro y luego, contra Francisco Hernández Girón, y formó parte de la expedición comandada por Pedro de Ursúa en busca de la mítica ciudad de El Dorado. Pero Aguirre no se ganó su lugar en la historia por sus descubrimientos geográficos o servicios militares, sino por su locura y su crueldad. El Loco que persiguió durante

años y por todo el virreinato al juez que se había atrevido a mandarlo azotar por quebrantar las leyes de Indias, el Traidor que desafió al mismísimo rey de España y le declaró guerra a muerte, el Tirano que ejecutó a decenas de sus propios soldados y de civiles por sospechas fundadas o infundadas de conspiración son las figuras de la desmesura que albergaba su cuerpo contrito y contrahecho. Por esta desmesura, y porque su historia está íntimamente ligada a uno de los mitos esenciales del imaginario americano, como es el de la búsqueda de El Dorado, la figura de Aguirre ha fascinado en todas las épocas a los historiadores, escritores y artistas de nuestro continente[7] y de Europa. Pero para enfocarnos en el personaje sería conveniente partir del imaginario que este representa.

2.1.1. ¿En busca de El Dorado?

Desde su 'descubrimiento', América ha sido siempre un *écran* en donde se han proyectado las fantasías europeas. Muchos de los antiguos mitos grecolatinos y medievales, hasta entonces desplazados hacia los confines de la tierra o instalados en un *illo tempore* tristemente perdido, rápidamente empiezan a rebrotar en el nuevo mundo. Algunos de ellos, como los hombres con cabeza de perro o con la cabeza en el pecho, expresaban los temores de los europeos ante lo ignoto y lo salvaje; sin embargo, la mayoría de las proyecciones tuvieron un carácter utópico. América era el lugar de la abundancia y el paraíso de viejas y nuevas utopías como la Edad de Oro, El Dorado o el País de la Canela.

Fernando Aínsa (1992) ha mostrado cómo el mito de la Edad de Oro y el de El Dorado, originalmente incompatibles y contradictorios, terminan por combinarse con sorprendente armonía en territorio americano. La Edad de Oro hace referencia a aquella época, irremediablemente perdida y añorada por todos los escritores clásicos, desde Hesíodo hasta Virgilio, Ovidio y Séneca, en que la exuberancia de la tierra hacía innecesario el trabajo humano para la subsistencia, en que "no había trabajos penosos, los sufrimientos morales y físicos no existían, y el reposo se prolongaba desde el nacimiento hasta la muerte" (Aínsa 1992: 86). El paso de esta edad feliz a la infeliz Edad de Hierro se produce por la curiosidad y la codicia, que llevó a los navegantes a buscar otros mundos, como se simboliza en el mito de Jasón y el vellocino de oro. Con la aparición de América, aquel

[7] Bart Lewis (2003) considera que las causas de esta fascinación entre los novelistas latinoamericanos serían: a) la unanimidad de la condena al personaje en la historiografía colonial, que provee una motivación intelectual al novelista para revisitar y reivindicar al personaje; b) lo inusual de los eventos mismos de la expedición, que se prestan para su traslado a la novela; y c) la singularidad para la época de su acto de repudio a la Corona.

tiempo remoto y terminado, de pronto, se actualiza: América es el espacio aislado en donde la edad dorada subsiste incontaminada. Ya desde el mismo Colón la 'inocencia' de los indios, su desnudez, la ausencia de moneda y de leyes escritas en sus sociedades, en fin, todos los atributos del 'buen salvaje' evocan con frecuencia referencias explícitas a la Edad de Oro. Habría que agregar que el "discurso de la abundancia" que ha estudiado Julio Ortega (1990) en el Inca Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala, comparte un imaginario similar. Pero la colonización española fue, también desde sus mismos inicios, una empresa de doble valencia, ya que el enriquecimiento y el botín nunca estuvieron ausentes de las perspectivas de los exploradores. Aunque la codicia y la crueldad fueron las marcas más evidentes de los conquistadores, Aínsa nos recuerda que tampoco hay que menospreciar el valor simbólico del oro que se buscaba. El oro, dice, tenía una función homeopática, referida a su virtual uso con buenos propósitos, incluyendo el de salvar almas del purgatorio, y una función contaminante, como propiciador de diversos pecados. Es así que "en esta reconquista prolongada en tierra americana el signo del oro combina el carácter sagrado y el del vil metal, el precio y la salvación, la búsqueda iniciática y el despojo salvaje, la cruz y la espada" (Aínsa 1992: 118).

El Dorado es pues la cifra que mezcla los sueños de la utopía con las promesas de la codicia, y que combina también —transculturalmente— la mitología grecolatina con la leyenda indígena, ya que aparentemente se basó en un ritual de los chibcha de Cundinamarca que involucraba el ofrecimiento de objetos de oro a la laguna de Guatavita, y que ya había desaparecido antes de la llegada de los españoles (Lewis 2003: 24). Por otro lado, el imaginario colectivo condensado en El Dorado excede con mucho a los españoles y representa a toda la cultura europea. La historia de la búsqueda de esta ciudad perdida no tarda en ser una historia multinacional, que comienza con los banqueros austriacos Welser (a quienes Carlos V en 1529 había cedido los derechos de exploración a cambio de los préstamos a la Corona) y termina con las exploraciones en Trinidad de los ingleses comandados por sir Walter Raleigh, casi un siglo después[8] (Naipaul 1984). Quizás esto explica la persistencia de la leyenda en la cultura moderna[9], y también por ello, no debe sorprender tanto que un

[8] Con esto terminan las exploraciones oficiales, pero el mito persiste. Tan recientemente como en 1999, el sacerdote Juan Carlos Polentini publica un libro (*El Paí Titi*) en el que no solo asegura saber dónde se encuentra la ciudad perdida —ahora subterránea— que guarda el oro de los Incas, sino que denuncia que las riquezas, de varias toneladas de oro, fueron saqueadas por el gobierno de Fujimori, quien lo llevó en helicópteros y lo embarcó hasta Japón.

[9] "The states of Arkansas, California, Illinois, Kansas, Missouri, Oklahoma and Texas have towns named El Dorado, Eldorado, or, in the case of Missouri, El Dorado

alemán como Herzog se anime a dar su versión del tema, haciendo a sus soldados 'españoles' hablar en alemán, ya que al fin y al cabo, lo que El Dorado representa no es propiedad de una nación ni de una lengua.

De las muchas expediciones en busca de El Dorado, la de Ursúa/Aguirre es la más célebre, y la que mejor sintetiza su locura última. Pero al mismo tiempo, cabe notar que Lope de Aguirre históricamente tiene una relación ambivalente con El Dorado. Tanto en las fuentes primarias[10] como en las novelas, pronto se revela que Aguirre tiene una agenda muy diferente, en apariencia de mayor realismo político, aunque en el fondo no menos desquiciada que la conquista de reinos ocultos en las profundidades de la selva. Su plan consiste en proseguir hasta la desembocadura del Amazonas (para él Marañón) y navegar por mar hasta llegar a Panamá, donde reuniría un ejército que se sume a los soldados bajo su mando (sus 'marañones') para finalmente llegar hasta Lima y arrebatar el imperio de las manos de los virreyes, oidores, clérigos y demás funcionarios de la administración colonial, y del mismo rey Felipe, para el caso. Su proclamada 'traición', su acto de desvincularse y renegar del poder real, es el primer paso (en un camino sin retorno para todos los que le acompañasen) en esta empresa de reconquista. Todas las novelas sobre Aguirre que veremos a continuación mantienen esta línea. En algunas versiones, Aguirre se muestra escéptico desde el principio[11], en otras (Sender) es él mismo quien transmite los fantásticos relatos de las calles empedradas de oro y el rey que se cubre todos los días con polvo de oro, pero cambia de parecer en el curso de la expedición. Todos (cronista y novelistas) coinciden en señalar que una vez convertido Aguirre en el líder absoluto de la expedición (tras las muertes de Ursúa y Guzmán), desprecia los signos

Springs; there are Poe's 'El Dorado', John Wayne's western 'El Dorado', the Cadillac Eldorado, and DreamWorks 1999 animated film 'El Dorado: City of Gold'" (Lewis 2003: 23).

[10] Existen varias crónicas sobre esta expedición. Emiliano Jos (1950), quien se encargó de recopilarlas y estudiarlas con profundidad, opina que la más completa y confiable es la de Francisco Vázquez/Pedrarias de Almesto. Coincide con él Bart Lewis (2003), de modo que a esta crónica me ceñiré en este estudio.

[11] "De El Dorado se habla mucho hijos míos, pero nadie lo ha visto. ¿Lo ha visto alguno de ustedes? Yo no le he visto. En esto pasa un poco como en aquella vieja historia de los burladores que hicieron el paño para el rey [...] Así se me da que andamos nosotros. Empeñados en ver este paño famoso de El Dorado, que tal vez no hayamos de ver nunca, y dejándonos a la espalda los reinos del Perú, cuando tenemos hombres y bríos para conquistarlos y hacer esta vez lo que tantos en otras no han podido" (Uslar Pietri 1947: 46-47). "Este servidor vuestro, Lope de Aguirre, no cree poco ni mucho en fantasmas del otro mundo ni tampoco en la realidad verdadera del imperio de los Omaguas, ni en las islas de la perenne juventud ni en las razas que viven debajo del agua" (Otero Silva 1979: 146).

que de pronto aparecen de la cercanía del reino de los omaguas (humo de poblaciones a la vera del río para Uslar Pietri; guías que dicen conocer el camino en Sender; ambas para Pedrarias de Almesto) para seguir adelante con su proyecto. Lope de Aguirre está a la vez ligado a y desvinculado de la gran utopía de la Conquista.

El Aguirre de Herzog no muestra esta contradicción. Por siempre estará empeñado en la conquista de El Dorado; su proyecto político simplemente no existe en esta versión. Herzog mezcla dos expediciones: la de Gonzalo Pizarro y Francisco de Orellana de 1540, y la de Ursúa y Aguirre de 1560. Es difícil decidir cuál de las dos es la que prevalece como plataforma en la película, pero en mi opinión es más la primera que la segunda[12]. Como dice Ronald Fritze: "De hecho, casi podría decirse que el film de Herzog es un retrato de lo que habría podido pasar si Aguirre hubiera estado en el viaje de Orellana por el Amazonas" (1985: 77). La rebelión de Aguirre contra Ursúa no se produce entonces, como en las demás versiones, por la ineptitud de este para conducir la expedición, o por su falta de autoridad, sino porque pretende emprender el camino de retorno, siguiendo las órdenes de Gonzalo Pizarro, en lugar de continuar independientemente la búsqueda de la riqueza y la gloria. En este contexto, la traición a la Corona se hace innecesaria (no así en el proyecto político-militar del Aguirre histórico) y no puede resultar sino un acto de "locura absoluta", como califica Herzog la carta que Aguirre le escribió al rey. Para el director alemán, Aguirre es la encarnación de la locura de la Conquista toda, de su futilidad alimentada por imposibles leyendas áureas[13]. Es la conquista de lo inútil, o lo inútil de la Conquista, para parafrasear el título de uno de los libros de Herzog, quien describe así su fascinación por el personaje: "Aguirre me fascinó porque fue la primera persona que se atrevió a desafiar a la Corona española y declaró la independencia de una nación sudamericana. Al mismo tiempo estaba totalmente loco, rebelándose no solo contra el poder político sino contra la naturaleza misma" (Herzog 2002: 77).

La primera parte de esta declaración muestra una conciencia de parte del director alemán de cómo ha sido releída la figura de Aguirre desde

[12] Ya que otorga la estructura narrativa en dos partes: la primera con una expedición numerosa y abigarrada, y la segunda con un puñado de españoles librados a los elementos; y otorga el punto de vista, ya que supuestamente es Gaspar de Carvajal —cronista de Orellana— el narrador en *off* del relato, lo que produce una aporía narrativa hacia el final, cuando a Carvajal primero se le acaba la tinta y luego muere, sin que termine la película.

[13] "Although the real Aguirre had no interest in El Dorado, dramatically it is better to have him seeking the land of gold along with everyone else. What better way to emphasize a mad quest than give it a non-existent goal?" (Fritze 1985: 79).

Latinoamérica. Si bien no es cierto que Lope de Aguirre haya declarado la independencia de ninguna nación (de hecho, el concepto mismo de nación ni siquiera estaba todavía propiamente formado), Herzog probablemente tenía en mente la reivindicación que Simón Bolívar hace de Aguirre como un proto-independentista, y que será, como veremos luego, esencial para un novelista como Otero Silva en su proyecto por reivindicar al personaje condenado por la historia colonial. Lejos de haberse basado únicamente en "un libro para niños sobre aventureros que tenía un pasaje muy corto sobre Lope de Aguirre" (2002: 77) como le gusta insinuar al director y repetir a muchos críticos, Herzog demuestra conocer bien aquellas "muchas obras literarias [...] que hablan sobre él en términos bastante legendarios" (ibíd.).

Al mismo tiempo, Herzog declara su verdadero interés, que no es tanto el de la rebelión contra el poder, sino "contra la naturaleza misma". A diferencia de los escritores hispanoamericanos, Herzog no está interesado en los crímenes del tirano (de los que quedan pocos en la película) sino en su patología[14] (narcisista, tanático y sediento de poder). Tampoco le interesan las inusuales anécdotas 'novelescas' que acompañan su leyenda (ninguno de los detalles repetidos de novela a novela ingresa a la película). La insurrección política de Aguirre, esencial para los novelistas que tratan de aquilatar su lugar en la historia, es para el cineasta solo uno de los signos de su locura y desmesura.

Hay que ver en esta extirpación de la dimensión más política de Aguirre un movimiento típicamente herzoguiano. Cada vez que ha tratado, por ejemplo, el tema de la guerra en sus documentales (*Ballad of the Little Soldier* [1984], *Little Dieter Needs to Fly* [1997], *Lessons of Darkness* [1992]), Herzog ha tratado de capturar algo como la "guerra en sí", independientemente de las circunstancias y bandos que presenta el conflicto, pretensión que genera fundadas críticas:

> Está menos interesado en descubrir las razones del conflicto que en documentar sus síntomas desagradables. Aquí Herzog ha aportado, de nuevo, una perspectiva de un evento mientras remueve el marco, más amplio y contextualizador. Uno podría, entonces, inclinarse a preguntar si es posible mostrar un tema que es profundamente político sin tomar una posición política (Prager 2007: 148).

El gesto descontextualizador de Herzog se evidencia de manera más extrema y problemática cuando aborda temas polémicos y contemporáneos, pero está presente en casi toda su obra, y es en gran parte responsable

[14] "Herzog tends to be fascinated by totalitarian impulses more than by the specific facts of history —colonial or otherwise— that produce the conditions leading to totalitarian rule" (Prager 2007: 28).

de la calidad 'metafísica' tantas veces celebrada en su cine, ya que un mismo procedimiento puede generar resultados diversos de acuerdo con el asunto al que se le aplique. *Aguirre*, entonces, intentará proveer un retrato de la "conquista en sí", y, como hemos visto, uno de los principales motores de esta fue la persecución de viejos mitos en el nuevo continente, y entre estos, el más persistente y esquivo ha sido siempre el de El Dorado.

2.1.2. Versiones de Aguirre

Hemos dicho que Aguirre es una presencia constante en el archivo hispanoamericano. Por lo menos dos cineastas de talla mundial, Werner Herzog (*Aguirre, la ira de Dios*, 1972) y Carlos Saura (*El Dorado*, 1988), así como muchos escritores destacados, entre ellos el venezolano Arturo Uslar Pietri (*El camino de El Dorado*, 1947), el español Ramón J. Sender (*La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, 1962), el argentino Abel Posse (*Daimón*, 1978), y el también venezolano Miguel Otero Silva (*Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, 1979) han abordado in extenso el personaje en sendas novelas. No son por cierto las únicas figuraciones de Aguirre en la ficción, pero quizás sí algunas de las más representativas[15].Veremos ahora cómo se ha manifestado esta presencia en algunas de las novelas más importantes dedicadas a su figura. Trataré de centrarme en las intenciones perseguidas por los autores textuales en cada obra, en las estrategias empleadas a nivel formal para conseguir estos objetivos, y dado que se trata de novelas históricas, en la manera de relacionarse con la historia y de concebir su transformación en literatura. Usaré preferentemente el contraste para realzar las posibilidades y límites que cada obra construye. Siempre que sea pertinente, trazaré relaciones entre las novelas y la película de Herzog, lo que me permitirá al mismo tiempo insertar esta última dentro del universo problemático de las primeras, y dar cuenta de las diferencias. Se trata de leer la película de Herzog *a través* de las novelas latinoamericanas.

Pero antes se hace necesaria al menos una apretada síntesis de la jornada a El Dorado. La expedición, como dijimos, estuvo a cargo del gobernador Pedro de Ursúa, quien hacía poco había rendido importantes servicios a la Corona al reprimir una masiva sublevación de esclavos negros en Panamá.

[15] Podría mencionarse adicionalmente, entre novela y teatro, y sin pretender ninguna exhaustividad, a Ciro Bayo (*Los Marañones*, 1913), Gonzalo Torrente Ballester (*Lope de Aguirre: crónica dramática de la historia americana en 3 jornadas*, 1941), José Sanchis Sinisterra (*Lope de Aguirre, traidor*, 1992), Jorge Ernesto Funes (*Una lanza por Lope de Aguirre*, 1984), Félix Álvarez Sáenz (*Crónica de blasfemos*, 1986) o Sara Joffré (*La hija de Lope*, 1999).

Fue financiada por el propio virrey del Perú, con la esperanza de que la promesa del enriquecimiento instantáneo alejaría de Lima a los díscolos y perturbadores (como el propio Aguirre). La expedición empezó con malos presagios, ya que muchos de los bergantines construidos durante largos meses para atravesar el río Huallaga se hundieron apenas echados al agua, y los españoles se vieron obligados a apiñarse y abandonar la mayor parte de sus pertenencias en tierra. Unos tres meses después, los soldados estaban hastiados de la inactividad de pasar todo el día en la balsa, de las inclemencias de la selva y de la ausencia de noticias sobre El Dorado. A falta de otro culpable, y con no poca envidia, muchos acusaban a Ursúa de olvidar sus responsabilidades de líder por dedicarse a atender a su amante mestiza, la bella Inés de Atienza. Los amotinadores, entre quienes empezaba a destacar el liderazgo de Lope de Aguirre, finalmente asesinan a Ursúa y sus capitanes en la noche de Año Nuevo, y nombran como nuevo jefe a Fernando de Guzmán, un noble sevillano que tenía los pliegos necesarios para el cargo. Pero acá asoma la desmesura de Aguirre, que no se conforma con cambiar de jefe, sino que hace nombrar a Guzmán como príncipe y a todos los soldados renunciar a la soberanía de Felipe II en un documento escrito que él firma como "el traidor". Además, convence a sus huestes de que la conquista de El Dorado no vale la pena, y que, lo que ha de hacerse, es volver al Perú para hacer la guerra a los funcionarios del rey y tomar por la fuerza el virreinato. De modo que continuó navegando por el Amazonas hasta llegar a su desembocadura, ignoró los supuestos indicios de cercanía de la tierra soñada, y no paró hasta desembarcar en la isla Margarita (cercana a las costas de Venezuela), donde tomó preso al gobernador y a otros principales, y estableció un reinado de terror mientras reparaba sus naves para emprender el viaje hacia el Perú vía Panamá. Tanto en la isla como en el trayecto por el río se multiplicaron las ejecuciones arbitrarias (entre ellas la del nuevo príncipe), ya que Lope siempre sospechaba estar rodeado de traidores y cobardes. Al ser descubiertos sus planes y alertadas las fuerzas reales en Panamá, desembarcó en Venezuela (pensando llegar por tierra hasta Lima), logró hacerse de algunos poblados que sus habitantes habían abandonado invadidos por el temor y, finalmente, pese a su superioridad numérica y de armas, perdió frente a las esmirriadas fuerzas del gobernador de Barquisimeto, ya que la enorme mayoría de sus soldados se pasaron, primero de a pocos y luego masivamente, al campo del rey, acogiéndose a los perdones que ofrecía el gobernador. En su hora final, Lope mató a su propia hija para que no fuera "colchón de bellacos", y murió de dos arcabuzazos. Su cuerpo fue desmembrado y su cabeza colgada como ejemplo para los rebeldes.

Tanto Uslar Pietri como Sender, Saura y Otero Silva se atienen a estos hechos, mientras que Abel Posse se permite un ejercicio bastante libre de

la fantasía, de modo que contrastaremos primero las estrategias narrativas de los primeros al abordar la misma historia, para terminar comentando brevemente la apuesta de Posse. Uslar Pietri, con un sentido de la acción narrativa que bien podría calificarse como cinematográfico, se atiene en buena medida al género de la novela de aventuras. El comienzo de su novela, de notable factura, permite dar una idea del estilo del venezolano de aproximación al relato de forma progresiva y como a través de círculos concéntricos. La novela comienza con el viento del mar del Sur soplando sobre la costa del Perú. El narrador, como replicando la gran panorámica de una cámara (pero al mismo tiempo superando sus limitaciones concretas), sigue el viento en su movimiento ascendente hasta la sierra, pasa fugazmente por Cuzco, Lima y Trujillo, ciudades principales del virreinato, atisbando algunas imágenes y sonidos, y finalmente se despeña en los picos más altos de la cordillera. Allí se convierte en niebla y se descuelga lentamente por el lado opuesto de los Andes, hasta llegar a Moyobamba. La cámara entonces (o foco, si se prefiere el término narratológico) atraviesa bosques y campamentos de indios hasta detenerse en la luz de una antorcha sostenida por un mulato. Entonces empieza la acción. Y la acción que se empieza a contar es la de un personaje muy secundario de la expedición, el padre Portillo, quien es obligado con engaños a contribuir a su financiamiento. El siguiente capítulo nos mostrará, en una nueva panorámica, la vida en Santa Cruz de Saposoa, mientras los expedicionarios aguardan la culminación de los barcos. Escuchamos el ruido de la lluvia incesante, el de la tos de los enfermos, las pláticas y murmuraciones que nos dan una clara idea de las tensiones en el campamento, antes de instalarnos en la tienda del gobernador Ursúa. Aguirre aparece como un personaje secundario, entre varios otros (aunque desde el comienzo con un aura de inquietante escalofrío), que solo en la medida que avance la novela va a ir cobrando mayor protagonismo hasta tomar por asalto tanto el poder como el relato[16]. Con una efectiva combinación de mirada panorámica y atención al detalle, Uslar Pietri respeta el principio realista de mostrar y no decir, sin explorar demasiado en la psicología de los personajes, sino más bien concentrándose en sus acciones, como es característico en la novela de aventuras (recuérdese el prólogo de Borges a *La invención de Morel*). El resultado es un convincente y apasionante relato en donde las cuerdas están tensadas de tal manera que la situación se torna siempre insostenible, ya desde el principio para Ursúa, pero pronto también para Guzmán y para el mismo Aguirre.

[16] En esto —como en muchas cosas— sigue un poco la línea de la crónica, ya que Pedrarias de Almesto ni siquiera menciona a Aguirre sino hasta el momento del asesinato de Ursúa.

Aguirre, la ira de Dios de Herzog, también pertenece al género de aventuras, aunque de una manera vaga y superficial. Herzog ha declarado que con *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) intentó hacer una película de aventuras[17], pero resulta bastante claro que difícilmente puede calificarse como tal. Si bien lleva algunas de las líneas matrices del género, como la locación exótica y el tema de la conquista de un reino (que queda sin embargo en mera promesa), su temporalidad suspendida y su cualidad metafísica tienen muy poco que ver con los éxitos de Errol Flynn, John Huston o Indiana Jones. *Aguirre* es una película en la que un *autor* emplea vagamente y a capricho un género para hacer un poco más accesible su hermético lenguaje y conseguir una audiencia un poco más amplia. El contraste con Uslar Pietri puede servir para ilustrar precisamente este punto. Para un lector que desconozca la historia, la intriga de la novela se incrementa en cada capítulo, el peligro constante es uno de los componentes del género. En cambio, en la película, no hace falta recurrir al archivo para comprender, en los primeros minutos, que la expedición no va a conseguir su objetivo, cualquiera que este sea:

> Uma perspectiva que liquida também com a expectativa de aventura, não pela incerteza do resultado, mas pela certeza da derrota. Não há surpresa, não há emoções. Ao contrario, o tedio, o desolação, a irritabilidade das personagens, que não encontram o que fazer em sua espera inútil, são sutil e constantemente acentuados pela montagem (Nagib 1991: 154).

Bart Lewis, quien estudia algunas de estas novelas siguiendo un estricto criterio cronológico y relacionándolas con las corrientes literarias dominantes en la región al momento de su publicación, considera a *El camino de El Dorado* como una muestra tardía de la novela criollista, regionalista o de la tierra, que había alcanzado sus cimas con *Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara* o *La vorágine*, y que tiene como eje central la imponencia de la naturaleza (sea llano, pampa o selva) sobre los personajes. Es así que, en la novela de Uslar Pietri, "lo que eran solo lugares de hambre y adversidad en la crónica —el río, la jungla, las montañas, el mar— se han generalizado hacia la naturaleza sobrecogedora de la novela regionalista" (Lewis 2003: 62). Es esta ambientación de la historia de Aguirre, nos dice Lewis, lo que le preocupa a Uslar Pietri. Mi aproximación a esta —y otras novelas— es distinta, ya que me interesa menos la estética en la que se enmarca la obra que el proyecto que intenta ejecutar, y sus estrategias para

[17] "*Aguirre* could be viewed almost as a genre film, an all-out adventure film that on the surface has all the characteristics of the genre, but on a deeper level has something new and more complex within" (Herzog 2002: 76).

efectuar la conversión de la historia en literatura, pero esta observación puntual me parece útil, sobre todo si se piensa —rompiendo por cierto el criterio cronológico— en las películas de Herzog. Dando un paso más allá de *El camino de El Dorado*, en *Aguirre, la ira de Dios* la naturaleza deja de ser mero ambiente —por grandioso que este sea— y se convierte en verdadero personaje[18]. Y si las premisas ideológicas del género de aventuras dictan que el individuo debe demostrar su valor imponiéndose sobre su medio, aquí el individuo no tiene ni siquiera una oportunidad. Herzog ha declarado varias veces ser "director de paisajes", y si bien esta cualidad está presente a lo largo de todo su cine, y se origina en una relación dialéctica y compleja con el romanticismo alemán, me interesa señalar que también se entronca con una tradición de representación en la literatura latinoamericana, tanto más persistente cuanto el escenario es la selva[19]. La selva mantiene cierta cualidad encantatoria y mucha personalidad en la literatura latinoamericana, de manera no muy diferente a lo que se puede observar en las dos películas de Herzog. Muchos escritores sudamericanos podrían suscribir esta declaración: "La selva está, en realidad, en nuestros sueños, nuestras más profundas emociones, nuestras pesadillas. No es una locación; es un estado mental" (Herzog 2002: 81). Y es así como se ha representado. Por ejemplo, los tópicos del interminable recorrido del río, la inmutabilidad del paisaje, el hastío, la fiebre, los ruidos constantes y amenazantes de seres invisibles, el peligro acechante, se repiten en casi todas sus representaciones literarias. La selva de Herzog no es esencialmente distinta de la selva de la literatura latinoamericana, sus películas bien podrían formar parte de nuestro imaginario regional.

Muy distinta a la de Uslar Pietri es la aproximación de Sender, ya que si el venezolano actúa como novelista y guionista, el español asume un rol más cercano al de cronista e historiador, y a veces parece incluso abrumado por el peso de la historia. En contraste con el comienzo arbitrario, pero imaginativo y efectivo que reseñamos de Uslar Pietri, Sender empieza poniendo fechas ("El año 1559..." son las primeras palabras del texto) y reseñando la historia de Pedro de Ursúa antes de la expedición a El Dorado. Y si el narrador-camarógrafo buscaba volverse invisible, el narrador-cronista reivindica la propiedad del relato en sus cortas pero elocuentes acotaciones sobre el tejido de la trama: "como dije antes", "como diré más

[18] Asimismo ocurre en las obras más paradigmáticas de la novela criollista, como en *La vorágine*, más no parece ser el caso en la de Uslar Pietri, ni siquiera para Lewis.

[19] Por ejemplo, además de la ya citada novela de José Eustasio Rivera, en *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, *La casa verde* (1965) de Vargas Llosa, *La nieve del Almirante* (1986), de Álvaro Mutis, *El país de la canela* (2008) de William Ospina, por mencionar solo algunos ejemplos de distintos momentos de la literatura latinoamericana. Para las dos primeras puede consultarse el estudio de Diana Sorensen (2007)

adelante". Las acciones resultan principales o secundarias, así como los personajes, en base a una perspectiva histórica y jamás en base al capricho del narrador que elige enfocarse en ellas. Así, el episodio del padre Portillo, que abría la novela de Uslar Pietri y ocupaba su primer capítulo, es reseñado de forma impersonal en un par de párrafos para ilustrar la astucia de Pedro de Ursúa. Asimismo, su fascinación por las fuentes históricas lo lleva no solo a reproducir *in extenso* los documentos originales atribuidos a Lope de Aguirre, sino incluso a inventarse algunos apócrifos. Esto último es un buen indicio de la concepción de la literatura detrás de la novela histórica de Sender. Mientras que Uslar Pietri simplifica, estira y recorta la historia, la somete a ampliaciones y reducciones para así convertirla en literatura, el procedimiento de Sender para operar la transmutación es el de densificar, rellenar con la caracterización y el detalle el frío dato histórico. Así, por ejemplo, de cada uno de los soldados ejecutados por Lope de Aguirre, se ofrece una rápida semblanza, de sus aficiones o manías más destacadas antes de despedirlos definitivamente de la historia (y de la Historia). La literatura es pues aquí el complemento (o suplemento, por su carácter subsidiario) de la historia, el llenado de sus inevitables vacíos, su encarnación.

En el caso de Otero Silva, la literatura no se sirve de la historia (Uslar Pietri) ni la sirve (Sender), sino que la completa y la corrige. No (solo) llena sus vacíos: le da un sentido definitivo, resuelve sus dudas, a veces le enmienda francamente la plana. Sender es amigo de la historia (y a veces su servidor); Otero Silva establece una relación agonística con ella. Pero centrémonos primero en su afán totalizador. No se trata tanto de la exhaustividad del relato de la expedición de Ursúa y Aguirre (Sender) como de ofrecer un retrato global del temido personaje. Por eso rechaza el *flashback* como modo de comunicar el pasado de Lope antes de su gesta demencial y heroica; Otero Silva cuenta la historia de Lope de Aguirre desde su adolescencia en Oñate hasta su muerte en Barquisimeto, pasando por su participación en las guerras civiles en contra de los rebeldes Gonzalo Pizarro y Francisco Hernández Girón. Todo esto ocupa el primer tercio de la novela, y prepara algunos de los temas que obsesionarán más tarde a Aguirre, como la traición. Pero la intención totalizante de la novela se muestra también a nivel formal. *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* es un muestrario de técnicas y recursos narrativos: un narrador heterodiegético, un narrador homodiegético que encarna la voz de Lope de Aguirre, el mismo Aguirre como narratario (lo que se suele llamar narración en segunda persona), el narrador Aguirre dirigiéndose a un narratario misterioso (¿el lector?, ¿un cómplice?), un narrador que se dirige a Inés de Atienza, que persiste como narrataria incluso después de muerta. Y además: cartas reales y ficticias, escenas teatrales al estilo griego

con coro y todo, Aguirre ante el tribunal de la historia, una lírica y extensa descripción de la cuenca del Amazonas, Aguirre en el infierno de Dante. Todo esto se presenta alternado[20], como formando un mosaico de técnicas a través de las cuales progresa la historia. La intención es contar la historia total de Aguirre: toda su vida, desde todas las maneras y todos los géneros posibles. La literatura es integral e integradora.

Lo que se gana con la perspectiva de Sender con respecto a la de Uslar Pietri es una comprensión más compleja de las situaciones, un entendimiento más cabal de las motivaciones de los distintos personajes principales. En la versión simplificada de la novela de aventuras, los personajes de reparto son un poco monigotes, su psicología está reducida a algunos rasgos esenciales. Pedro de Ursúa es necio e imprudente; Fernando de Guzmán, un aterrado prisionero de circunstancias que lo sobrepasan (bastante menos caricatural, sin embargo que el Guzmán de Herzog, cuya ascensión al trono no le ayuda a superar una aguda diarrea). Sender en ambos casos se permite mostrar su habilidad, su capacidad de mando y de tomar decisiones inteligentes, así como también los errores de estrategia que los conducen a su trágico final. En contraste, lo que se pierde (o lo que se gana con la perspectiva inversa) es el costado más insólito, desmesurado y fantástico de la historia de Aguirre, que permite la seducción del lector no especializado. Así, por ejemplo, para Uslar Pietri, Aguirre nunca duerme (lo que le da un carácter demoniaco y espectral), mientras que Sender racionaliza la leyenda y explica que "cuando dormía dos o tres horas tenía bastante y no quería más" (1981: 56). Para Uslar Pietri, los asesinatos de Aguirre no tienen ninguna otra lógica que la del capricho, la venganza y la crueldad. El Tirano es construido como un maniaco-depresivo que a veces muestra una extremada cortesía y respeto por sus súbditos (como cuando ofrece, en repetidas ocasiones y sin que nadie se lo pida, respetar la vida y pagar por los bienes de los vecinos de la población adonde llegan), para luego embarcarse en frenéticos ataques de violencia en los que no evita mancharse literalmente las manos de sangre. Sender transfiere la función de verdugo a los negros de la expedición, y además trata de racionalizar en lo posible los crímenes, explicando en cada caso su función para obtener y conservar el poder, aunque llega un momento en que la total irracionalidad del gobierno de Aguirre se hace inevitablemente manifiesta. Con todo, el novelista español logra construir un personaje un poco más plausible, mientras que el venezolano talla una figura legendaria y terrorífica.

[20] No mezclado y entrecruzado con fluidez y naturalidad, como podría ocurrir en una novela de Vargas Llosa, por poner un ejemplo.

Otero Silva, también venezolano, no está, como su compatriota, interesado solamente en la eficacia del relato, y tampoco en la ecuanimidad de la historia, que permite juzgar más lúcida y menos apasionadamente a sus protagonistas. *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, como el título puede presuponer, tiene un propósito claro: reivindicar a este héroe condenado por la historia. No es, por cierto, una tarea fácil. A la altura del gobierno de Lope en la isla Margarita (es decir, en el último cuarto de la novela) se inserta una extensa "nota del novelista", en donde el autor explicita su propósito. Dice el novelista que después de haber consultado 188 autores diferentes, "entre cronistas de Indias, memorialistas, historiadores, ensayistas, psiquiatras, moralistas, narradores, poetas, dramaturgos, etc." (1979: 255) ha constatado "la implacable inquina con que casi la totalidad de esos escritores consultados han tratado en sus páginas al caudillo marañón" (ibíd.: 256). "Los biógrafos e interpretadores de Lope de Aguirre se han conjurado" (ibíd.: 257) dice el novelista, contra él. ¿Pero cómo contrarrestar, cómo probar esa conjura? Las 23 citas de distintos autores en contra de Aguirre que acumula el novelista no prueban "la magnitud del rencor" como este pretende, ni mucho menos la conjura, sino, a lo mucho, unanimidad. Contra los 188 autores anónimos (ya que "es precepto universal que los novelistas no estamos obligados a rendir cuentas a nadie de nuestras bibliografías" (ibíd.: 256), el novelista opone una sola figura, pero una figura de autoridad irrevocable: la de Simón Bolívar, quien "calificaba el documento de desnaturalización de España [...] como 'el acta primera de la independencia de América'" (ibíd.: 258) y quien procuró hacer circular la famosa carta de Aguirre al rey Felipe II en la prensa de su época. Bolívar, el fundador de la nación venezolana, el Libertador de América, salta al estrado para bendecir el proyecto del novelista.

Además de esta defensa extradiegética, hay, por supuesto, una defensa a nivel de la diégesis. Durante la travesía por el río Amazonas, antes de que el novelista nos haya advertido de su propósito, lo que hace es tomar a Aguirre al pie de la letra. Instalarse en su mirada, narrar con su voz, es la mejor manera de que los crímenes y ejecuciones parezcan tener por lo menos una cierta lógica. ¿Quién mejor que Aguirre para argüir las razones de cada una de sus acciones? Hay dos buenas razones para merecer la muerte: conspirar contra la vida del caudillo o ser partidario del rey, y en la mayoría de los casos las dos están íntimamente unidas. Así, por ejemplo, Guzmán y sus partidarios conspiran para asesinar a Aguirre[21],

[21] En este punto coinciden todas las versiones, sin embargo mientras que otros señalan como fuente de la desavenencia entre el recién nombrado príncipe y Aguirre la inobservancia de sus órdenes, su toma de justicia por propia mano sin consultar o

Diego de Trujillo y sus cómplices urden una nueva conspiración, Sancho Pizarro y Diego Balcázar son irremisibles y secretos realistas, etc. Lope siempre está seguro de sus decisiones y siempre acierta. ¿Cómo? Acá el novelista echa mano del recurso a lo fantástico, algo extraño para una novela que carece de la propensión a lo real-maravilloso que podría tener la de Uslar Pietri. Resulta que Aguirre tiene un demonio llamado Mandrágora que vive dentro de él y que le informa de las traiciones. La justicia de las ejecuciones, la seguridad de que no se trata de un capricho ni una sospecha infundada, descansa pues en este recurso sobrenatural, por lo menos hasta antes de llegar a la isla, donde Lope expulsa a Mandrágora por no informarle de la traición de Pedro de Munguía. Las mismas razones —conspiración y servilismo monárquico— servirán para justificar las 25 ejecuciones ordenadas por el tirano durante su gobierno en la isla Margarita, con una importante diferencia formal: el novelista, después de descubrir sus cartas, dedica un capítulo al juicio de la historia. Para cada uno de los 25 crímenes, se presenta primero la versión de los rencorosos historiadores y luego, la defensa de Lope de Aguirre, que los desmiente[22]. Nótese que el odio furibundo e indeclinable de Aguirre contra la Corona, que está en la raíz de todos sus asesinatos, lo posiciona como el protoindependentista que Bolívar sabrá reconocer. En la hora final de Aguirre, en un giro insólito, la guerra emprendida por este no fue para arrebatar al rey el poder, la gloria y las riquezas que les fueron injustamente negadas, sino por "la causa de los flacos y los humildes" contra "los soberbios y los poderosos" (1979: 336).

Sender intentaba comprender los excesos de Lope de Aguirre porque deseaba comprender a todos sus protagonistas. Su concepción de la literatura, y de la historia, así se lo dictan: todos pueden tener razón, aunque no todos puedan ganar. La literatura es mejor cuanto más explica. Otero Silva no quiere tanto comprender como reivindicar, no tanto explicar como defender. A Sender le interesa la totalidad de un hecho (la expedición de Ursúa) que la historia enseña pero solo la literatura puede detallar; a Otero Silva le interesa la totalidad de un personaje condenado por la historia pero que es más grande que ella, y que solo la literatura puede rescatar. La totalidad de uno es la parcialidad del otro.

incluso contraviniendo la autoridad 'real', y la sensación de todos los conspiradores del peligro que corría sus vidas, para Otero Silva se trata únicamente del arrepentimiento de Guzmán por haberse desnaturalizado de su señor.

[22] Después de este capítulo, para narrar el fin de su héroe, el novelista se ve extrañamente contagiado por el lenguaje de los acusadores y empieza a llamar a Aguirre "el cruel tirano". Esto puede ser deliberadamente irónico (usar el nombre acusatorio luego de haber 'demostrado' su inocencia) pero no deja de expresar el peso de la historia a la que el novelista se enfrenta.

En algún punto intermedio entre Uslar Pietri y Sender (y quizás un poco más cercano a su compatriota) podemos ubicar la película de Carlos Saura *El Dorado*. En parte parece haber sido filmada *contra* Herzog, como una corrección de la imagen fílmica ya canónica del personaje. Saura retoma la 'verdadera' historia de la expedición de Aguirre, con los personajes y hechos claves de la crónica y las novelas, con toda la imponencia de los bergantines, la pompa y colorido de los trajes y armaduras, las decenas de soldados y, por supuesto, muchas tomas panorámicas para apreciar bien el espectáculo. Saura aprovecha la capacidad del cine para brindar imágenes impactantes, para resumir en un encuadre lo que en literatura toma a veces páginas de descripciones. Si Herzog recurre al minimalismo para navegar la metafísica de la historia, Saura escoge el tono de la superproducción para restituir la grandeza del hecho histórico. Al mismo tiempo, sin embargo, reconoce la principal limitación del cine con respecto a la literatura: su imposibilidad de replicar todas las menudencias de la narrativa. Así, mientras los novelistas se obsesionan con la totalidad y disputan sobre la mejor manera de conseguirla, Saura apuesta por la parcialidad: la película solo cuenta la historia desde el comienzo de la expedición hasta el ascenso de Aguirre al poder, dejando para un epílogo a cargo de una voz en *off* algunos detalles de su final. Herzog entiende el cine como un arte sintético, los literatos buscan la exhaustividad; Saura renuncia a ambas pretensiones.

Claro que lo que deja de lado no es tampoco casual: es el "cruel tirano" de las numerosas ejecuciones en el río y la isla Margarita el que queda fuera de la película. Ya desde el comienzo hay una intención de ennoblecer a Aguirre: no se le presenta con la consabida cojera y contrahechura en la que tanto insisten los novelistas (y que Klaus Kinski en la película de Herzog repite con notable talento y sin caer en lo grotesco). Tampoco es Aguirre, en la versión de Saura, el líder de la conspiración contra Ursúa, sino solo uno de los conspiradores, y aunque después se le nota sediento de poder, esto se compensa con el tierno amor hacia su hija. Otero Silva quería justificar a Aguirre desde sus crímenes, instalándose en ellos y convirtiéndolos en actos de rebeldía; Saura lo justifica liberándolo de aquella carga. Saura quiere contar un gran relato épico de conquista, de intriga, de muerte, pero evitando que los aspectos más oscuros del personaje ensombrezcan el resplandor de las imágenes. En suma, con su fidelidad a la historia y su gran impacto visual, la película no plantea propuestas nuevas y aporta poco al debate sobre Aguirre, conformándose con la ilustración por sobre la reflexión.

En la novela de Otero Silva, hay otro personaje al que también presta voz, al que también intenta comprender y reivindicar. Es Inés de Atienza, la otra 'mala' de la historia. También aquí el novelista lucha contra la

historia oficial. Una vez más, Otero Silva nos ofrece mayor *background* sobre Inés que las demás versiones: nos habla de su madre, Chestan Xefcuin, amante de Huáscar; de su aya india, Mitaya Uitama; de su matrimonio con Pedro de Arcos y su temprana viudez, de su enamoramiento de Pedro de Ursúa en Trujillo.

Una vez llegada Inés a la expedición, todas las versiones se parecen: recalcan la belleza de la mestiza, el encandilamiento de Ursúa, el resentimiento de la tropa. Es después de la muerte de Ursúa cuando llega el momento crucial para Inés, su prueba de fuego. En la novela de Uslar Pietri, curiosamente, y a pesar de haber sido mostrada anteriormente como objeto de deseo de los capitanes Zalduendo y La Bandera, Inés prácticamente desaparece de la novela, apareciendo fugazmente de cuando en cuando como un alma doliente que no hace más que rezar y llorar por la muerte de su amado, hasta que es asesinada, sin que sepamos muy bien porqué (pero en esto el crimen de Inés no es una excepción, como dijimos) por los matones de Aguirre. Muy distinta es la Inés de Sender, ya que a través de este personaje aprendemos cómo la mujer era en la época trofeo y botín. Inés debe aceptar con naturalidad el cortejo de La Bandera, y comprende que necesita un protector, porque a cambio de sus favores se asegura el alimento (que escaseaba cada vez más en el largo trayecto por el río), la conservación de sus pequeños privilegios (como el de mantener tienda aparte, una criada y menaje personal) y cierta tranquilidad. A la muerte de La Bandera, pasa a Zalduendo, quien se preocupa menos que su predecesor de mantener las apariencias del cortejo, y finalmente es asesinada, a la par que su último amante, por los hombres de Lope de Aguirre, quien profesa una ascética del poder que excluye cualquier tipo de lujuria. ("Estoy harto de asuntos de putas en el real", es su sentencia). Esta secuencia de degradación de la que Inés es recipiente: amor (Ursúa) → deseo con apariencias amorosas (La Bandera) → deseo a secas (Zalduendo) → rechazo y muerte (Aguirre), nos ilustra cómo el pasaje de uno a otro término es de carácter cuantitativo, más que cualitativo (excepto para el último término, cuya valencia es opuesta a los anteriores). Es decir, la relación de Inés con Ursúa no es esencialmente diferente a las que mantendrá después con sus reemplazantes; solo le son más favorables los términos de la negociación[23]. Recordemos, si hicieran falta pruebas adicionales, que Ursúa rechaza cualquier idea de matrimonio, pese a la insistencia del padre Henao al respecto. Una mestiza, por hermosa, rica o 'noble' que sea, tiene claramente demarcados sus límites en la sociedad colonial.

[23] Algo similar ocurre en la película de Saura, solo que dada la ausencia de la instancia analítica, la conducta de la mestiza parece francamente veleidosa y casquivana.

Es cierto que esta suerte de estudio de la economía del deseo en el siglo XVI es bastante frío y poco nos dice de los sentimientos de la mestiza. ¿Es veleidosa, como piensan Aguirre y la mayoría de los soldados? ¿Mantiene Inés en su corazón la fidelidad a Ursúa, pese a su necesidad de adaptarse a las nuevas circunstancias? Estas preguntas resultan casi irrelevantes en la aproximación de Sender, pero son centrales en la de Otero Silva. Este elige dignificar a Inés mediante el amor. Después de llorar y enterrar a su amado, en lo único que piensa es en la venganza[24] contra las doce personas que llegaron esa noche a matar a Ursúa, y por poco le gana la mano a Aguirre antes de que este la mande matar.

Libre de las ataduras de la crónica, Herzog "escoge la visión que la representa como la digna y fiel compañera de Ursúa" (Fritze 1985: 80). En esta versión libre, Ursúa no muere en la rebelión de Aguirre, sino que solamente es herido. Inés permanece a su lado, cuidando de él y de sus fieles, hechos prisioneros por el nuevo caudillo. Cuando finalmente Ursúa es ejecutado, después de la muerte de Guzmán y cerca del final de la cinta, Inés se interna en la selva y desaparece, como fundiéndose con ella. Hasta entonces, Inés representa la contraparte y el punto de fuga a la hipnótica capacidad de seducción y la lógica de poder de Aguirre: "O contraste mais radical que Aguirre encontra no filme e a objetividade das mulheres. Seu desvario se desmascara no olhar implacável de Doña Inés, que o enfrenta e contradiz toda a sua lógica" (Nagib 1991: 157). Si en Sender, Inés sirve para ilustrar la sujeción de la mujer en la época, y Otero Silva la rescata con el subterfugio de la conciencia, en Herzog la mujer (como los aborígenes, según Davidson 1993: 124-125) encarna una lógica alternativa, uno de los Otros de la cultura europea colonialista que tan estrepitosa y épicamente fracasa en la película.

En conclusión, *El camino de El Dorado* es una novela más apasionante, construida con mayor atrevimiento y arte literario, en donde la técnica es más depurada precisamente por ser más invisible, en donde los elementos están cuidadosamente contrapesados y no hay lugar para la hojarasca, y dirigida hacia cualquier lector capaz de disfrutar de la magia de un buen relato. *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* prefiere claramente un lector aficionado a la novela histórica o interesado en Lope de Aguirre, explora con seriedad y honestidad la dimensión histórica de este personaje central del imaginario americano y ofrece un retrato más sólido de la época y la mentalidad de los conquistadores. *Lope de Aguirre, príncipe de*

[24] "Juan Alonso de la Bandera se cuela en tu aposento al cerrar la noche, se desviste y se tiende desnudo a tu lado, tú cierras los ojos para no verle, ausente y muda le permites que penetre tu carne, piensas en la sangre vertida por las venas de Ursúa para que tu cuerpo no sienta otra cosa que rencor [...]" (Otero Silva 1979: 188).

la libertad está un poco a medio camino entre la apelación al lector común o al lector predispuesto. Se beneficia del conocimiento previo de la historia de Aguirre porque permite apreciar la magnitud de la apuesta, pero a la vez esto disminuye la persuasión de los argumentos del novelista. En todo caso, se trata de una novela audaz, con un despliegue técnico más bien visible y deliberado, con momentos más logrados que otros, pero que en conjunto logran construir convincentemente, si no la verdad de la historia, al menos una de sus versiones.

Daimón, de Abel Posse, es una novela de carácter muy distinto que las anteriores. No cuenta, en absoluto, la expedición de Aguirre; la novela comienza después de la muerte de este, con su resurrección espectral (y la de sus compañeros), y hace atravesar al personaje a través de toda la historia del continente, desde 1572 ("hoy hace justo once años del tiempo de su propia condena y vil ejecución", [1978: 22]) hasta las dictaduras de la década de los setenta del siglo xx. Se trata pues de un compendio de los momentos clave de nuestra historia, en donde Lope de Aguirre es solo el pretexto o el catalizador. Posse se muestra particularmente interesado en el choque entre la mentalidad colonialista y utilitarista de los europeos y la vitalista de la naturaleza americana (que aquí también es un personaje, encarnado en animales y tribus indígenas), así como en el proceso de modernización de América Latina y su ingreso en la economía capitalista.

El Aguirre que ingresa a *Daimón* es un fantasma libresco, construido a partir de los relatos históricos y ficcionales, y de la mitología al uso sobre Aguirre. Entre sus fuentes, la película de Herzog, estrenada seis años antes de la publicación del libro, no es una de las menores. Antes de comenzar la novela se ofrece, para el improbable lector neófito, un breve resumen del personaje histórico, más irónico que objetivo. Comienza así:

> Lope de Aguirre (1513-1561?). Denominóse el Tirano, el Traidor, el Peregrino. Antiimperialista, declaró guerra desde la selva amazónica, rodeado de monos, a Felipe II, fundando de hecho "el primer territorio libre de América" (Posse 1978: 8).

La lectura bolivariana, radicalizada y actualizada al lenguaje político marxista, está presente desde el principio de la obra y convierte a Aguirre en 'antiimperialista'. Pero, además, nótese que la otra fuente que constituye el personaje mítico del que parte Posse es Herzog, aludido en la expresión "rodeado de monos", que recuerda el memorable final de la película en el que Aguirre, solitario y con su balsa invadida por pequeños primates, pronuncia su grandilocuente y delirante discurso de poder y pureza racial. Un poco más adelante, en la novela, al comenzar el segundo capítulo, hay otra alusión, quizás un poco menos explícita: "Se persistía

en un rumbo hacia el Sur, pero no era lineal, diríase que se trataba de una marcha circular a través del laberinto" (ibíd.: 35). El movimiento circular de la cámara en esta última escena, así como el motivo de la circularidad en toda la película[25] (y en toda la obra de Herzog, para el caso) como un movimiento que no conduce a nada, movimiento sin progreso (algo similar puede decirse para la figura del laberinto) ha sido unánimemente destacada y celebrada ya desde la crítica contemporánea al estreno de la cinta, hasta los estudios más comprehensivos sobre el autor. Esta alusión a la "marcha circular" y al "laberinto", en un relato sobre Aguirre, no puede ser simplemente casual. Para Posse, la película de Herzog ya ha quedado incorporada al imaginario latinoamericano sobre Aguirre. Empeñado en latinoamericanizar al conquistador español (como veremos a continuación), Posse latinoamericaniza de paso al director alemán[26].

La literatura, en este caso, no rearma la historia (Uslar Pietri), ni llena sus vacíos (Sender), ni la corrige (Otero Silva). Sirve para explorar lo que a esta le está vedado por su anclaje fáctico, habita el espacio de la ucronía, se sirve de la imaginación para explorar el imaginario colectivo de nuestra cultura. Esto se ve sobre todo en algunos episodios. Orellana dijo haberse enfrentado con las míticas amazonas, y la expedición de Aguirre halló a su paso algunos vestigios de este encuentro. Posse despliega todo el potencial erótico de esta fantasía y lo resuelve con inteligencia, mostrando cómo los hábitos domésticos y machistas de los conquistadores terminan por infiltrarse en y a la larga estropear la utopía de una sexualidad liberada y dionisiaca. El otro gran mito es, claro está, el de El Dorado, adonde llegan por cierto los españoles en el quinto capítulo, complaciéndose con

[25] La mayor parte de la película es narrada como un supuesto diario de Gaspar de Carvajal; sin embargo, después de que se acaba la tinta —y por tanto el diario— el filme continúa, lo que puede entenderse como un cambio de voz narrativa. Las últimas palabras de Gaspar de Carvajal, después de declarar que se le ha acabado la tinta, son: "Ya no puedo escribir más. Flotamos en círculos". A esto habría que agregar la circularidad de los movimientos de Kinski, su marca característica en este film, y la circularidad, o repetitividad, de la música de Popol Vuh, el grupo electrónico alemán que musicalizó la película.

[26] La novela antecede en casi cinco años a la otra película 'peruana' de Herzog, *Fitzcarraldo*. Sin embargo, no deja de ser sugestiva, incluso sorprendente, esta coincidencia: al recorrer la época del *boom* cauchero, Posse menciona el esplendor de Manaos y su teatro de la Ópera, en donde se está presentando, a la llegada de Aguirre, Enrico Caruso (que es exactamente lo que ocurre en la primera escena del film, algo que nunca ocurrió históricamente). La novela incluso menciona a "azucareros de impoluto traje blanco de Irlanda". Que Posse se haya enterado del proyecto en el que Herzog estaba involucrado entonces no es imposible, aunque quizás sí improbable (como también el que Herzog hubiera leído la novela). Lo único que se puede decir es que ambos beben del mismo imaginario americano.

mil proyectos para su recién adquirida fortuna, para luego darse cuenta de que no pueden resolver la logística del transporte del oro. Lope opta de nuevo por la traición y entrega el oro a los indios alzados en la rebelión de Túpac Amaru. La literatura, a diferencia de la historia, permite e incluso habita en el "hubiera". Por eso Posse proclama no estar haciendo, "de ninguna manera", novela histórica, sino, en todo caso, metahistórica (Lewis 2003: 92).

Y un gran "hubiera" es el que permite a Lope de Aguirre pasar por los momentos representativos de la historia colonial, desde el afianzamiento del imperio español hasta la independencia de las colonias, desde el *boom* cauchero hasta las revoluciones y dictaduras de fines de siglo. Y todo esto es para su protagonista un proceso de aprendizaje de lo americano. La primera epifanía se produce al constatar, en Cartagena de Indias, cómo el épico aventurerismo de los guerreros de las primeras décadas ha sido reemplazado por la eficiencia de la administración colonial y el esplendor del comercio:

> Se quedó meditando en una mesa de un rincón oscuro de la taberna. Por primera vez en sus largas vidas se sintió americano. Al menos con el rencor del americano y ese cierto orgullo vegetal y paisajístico que con el tiempo sería confundido con mero folklorismo (Posse 1978: 100).

El orgullo de ser parte de esta tierra feraz y pródiga que a otros abastece (he ahí el rencor) está seguramente en la base del sentimiento americanista que empezó a cuajar en la clase criolla hacia fines del virreinato. El hecho es que a partir de esta nueva conciencia, Aguirre empezará a escuchar a Huamán, un noble incaico que formaba parte de su compañía, y con él como guía, sube hasta las alturas de Machu Picchu, donde empieza un proceso de desaprendizaje de "su blanquiñoso prurito del hacer (ibíd.: 213)", y su reconversión espiritual a través de una supuesta mística andina basada en la anulación del yo y el ingreso en lo abierto, al final del cual "su sudamericanidad era ya casi completa (ibíd.: 213)".

Esta conquista del conquistador es la que, en cierto modo, emprenden todos los novelistas latinoamericanos, desde Uslar Pietri, que potencia el rol de la naturaleza americana (ese "orgullo vegetal" del que habla Posse) hasta Otero Silva, que lucha contra la historiografía colonialista[27]. En la

[27] En Sender no aparece demasiado el problema de "lo latinoamericano", pero sí hay un interés, que podríamos llamar antropológico, por rescatar a un grupo étnico: el de los afroamericanos, a quienes no solo se les otorga un rol narrativo importante como intermediarios de la violencia de Aguirre (verdugos), inexistente o muy minimizado en las otras novelas, sino que también se registran sus cánticos, sus rituales, sus creencias. Posiblemente la misma distancia con que mira Sender la historia de Aguirre,

película de Herzog, aun si el director parte de preocupaciones muy diferentes y ajenas a las de estos autores, se produce un fenómeno similar. Los conquistadores terminan no solo conquistados, sino aniquilados por el invisible poder de la naturaleza americana (a la cual están asimilados los indígenas). América triunfa sobre Europa. Con la diferencia de que, mientras los latinoamericanos prefieren la seducción y/o reconversión del conquistador, el director alemán opta por la destrucción del mismo a manos de una naturaleza hostil.

La relación de Herzog con la historia en esta película puede parecer hasta cierto punto más cercana a Posse que a los otros tres novelistas por su libertad recreativa, y por no sentirse en ningún momento conminado a seguir la ruta de la historia. Por otra parte, mientras que Posse, desde las primeras líneas, nos instala en el espacio de lo fantástico y —si se quiere— de la metahistoria, la película de Herzog podría pasar (o pretender pasar) por una fiel reproducción de la historia. A esto contribuyen el realismo del vestuario y demás detalles de la representación, así como la autoridad de la voz narrativa (en *off*) de Gaspar de Carvajal, supuesto cronista de la expedición. Hay también sin embargo algunos elementos que contravienen la verosimilitud, como el alemán hablado por los 'españoles' (aunque esta puede ser una práctica más o menos convencional en el cine industrial), el barco que los conquistadores encuentran en la copa de un árbol y que no sabemos si atribuir a un delirio (en el guion sí se explica que el barco perteneció a la expedición anterior de Orellana, pero en la película se elimina esta referencia, quedando como un elemento misterioso y poético[28]), y el propio hecho de que la voz narrativa 'oficial' sea insuficiente para cubrir todos los acontecimientos de la cinta, así como un ambiente, difícil de precisar pero creciente y progresivo, de irrealidad, que culmina en el delirio de la escena final. En realidad, esta mezcla o indeterminación entre realidad y ficción, entre lo documental y lo fabricado, es un sello característico de Herzog. Así, cuando Herzog declara que, después de haber leído muchas novelas hispanoamericanas sobre Aguirre, "nadie sabe realmente qué es verdad y qué no" (2002: 77), está hablando más de su manera de abordar el personaje que de sus fuentes, ya que Lope de Aguirre no se encuentra precisamente en la penumbra de la historia. Tanto en sus documentales como en sus filmes de ficción, Herzog moldea la realidad a sus deseos, en pro de una verdad poética (o extática), dice, superior

el no sentirse involucrado en ella, le permite percatarse que en la conquista no solo intervinieron dos actores antagónicos, sino también este otro grupo que ha dejado importantes huellas en la cultura de nuestro continente.

[28] Y que puede recordar al galeón perdido en la selva de *Cien años de soledad*, publicada unos años antes. Como hemos dicho, Herzog suele apoyarse en la imagen que de la selva ha construido la literatura latinoamericana.

a la verdad 'del contador'. Realidad y ficción se unifican en la voluntad del creador, o más bien, se someten por igual a ella, como a veces llega a expresar con meridiana claridad:

> Era curioso que cuando llegué allí [a la selva amazónica] todo era exactamente como lo había imaginado. Era como si los paisajes no tuvieran otra alternativa: debían ajustarse a mi imaginación y someterse a mis ideas de cómo deberían ser (2002: 81).

Esto que Herzog dice sobre los paisajes, es decir, sobre la naturaleza, evidencia una voluntad de dominio sobre esta no demasiado diferente de la de sus protagonistas. Los fracasos de sus personajes (Aguirre y Fitzcarraldo) son los triunfos del director. Por otro lado, la misma lógica se aplica a la historia[29]. Si Sender era el servidor de la historia, Uslar Pietri su editor (por así decirlo) y Otero Silva su antagonista, Herzog es, sencillamente, su amo, que toma de ella (y descarta) cuanto quiere. Mientras que Posse creaba un espacio paralelo a la historia para, desde allí, explorar sus procesos y sus contradicciones, Herzog la somete a los requerimientos de una verdad superior a la histórica, llámese esta poética, existencial o metafísica. Para ser más precisos (y menos injustos con nuestro cineasta) podríamos decir, con Ronald Fritze (1985: 81), que Herzog está usando la historia de tres maneras distintas y paralelas en este film: como alegoría histórica, en donde hay una clara y lúcida crítica (que evita, por ejemplo el maniqueísmo de indios 'inocentes' y españoles 'malos') a la mentalidad colonialista europea y a la complicidad de la Iglesia en esta empresa; como alegoría contemporánea, en donde la crítica estaría enfilada al totalitarismo nacionalsocialista y sus sueños de pureza racial; y como comentario existencial sobre la condición humana, que es el plano preferente para el director, en donde la película alcanza su verdadero y último sentido. Añadiré que, en cuanto crítica histórica, se conecta con toda la tradición crítica e historiográfica latinoamericana sobre la conquista (su localización); en cuanto alegoría contemporánea se conecta con su contexto de producción; y en tanto comentario existencial, con el resto de la obra del director.

En contraste con los novelistas, para quienes la historia es punto de partida y de llegada, para el director alemán es una plataforma para explorar asuntos universales, y quizás en esto resida la diferencia de perspectiva entre la mirada local, y la mirada extranjera. Sostengo sin embargo que, pese a dicha diferencia, y como lo supo reconocer tempranamente Posse, *Aguirre, la ira de Dios* (1972) se ha ganado un lugar como un eslabón en

[29] "I just took the most basic facts that were known about the man and spun my own tale" (2002: 77).

la cadena de discusión sobre este fascinante personaje. La película se produce en un momento en que la revisión de Aguirre estaba en su cúspide (recordemos las fechas de las novelas de Sender, Posse y Otero Silva: 1962, 1978, y 1979, respectivamente), y forma parte de dicha revisión, de la que el autor estaba al tanto. El hecho de tratarse de una visión original y única (así como de ser uno de los puntos más altos en la filmografía del director y, de hecho, su primera película en obtener amplio reconocimiento internacional) solo aumenta su impacto en el tema. Herzog podría haber pretendido hablar de la "conquista en sí" y de la "tiranía en sí", pero los latinoamericanos no podríamos, ahora, volver a mirar a este personaje sin las impresionantes imágenes ofrecidas por esta película y sin tomar en cuenta su apuesta.

2.2. Fitzcarraldo *(1982)*

2.2.1. ¿Quién fue Fitzcarrald?

Así como la primera película de Herzog en el Perú está basada en un personaje histórico, también lo está la segunda. Carlos Fermín Fitzcarrald, nos cuenta el propio Herzog, fue "en la vida real un barón del caucho fabulosamente rico de fines de siglo, un hombre que aparentemente tenía un ejército privado de 5.000 hombres y un territorio del tamaño de Bélgica" (2002: 171). A diferencia de Aguirre, que ha obsesionado, como vimos, a tantos historiadores y literatos, Fitzcarrald es un personaje un tanto olvidado por la historia, y recordado sobre todo en relación a (o partir de) la película. A la luz de su ausencia en las páginas de la cultura[30], Herzog parece tener razón cuando dice que "el verdadero Fitzcarrald no es un personaje muy interesante per se, solo otro desagradable hombre de negocios de fines de siglo" (ibíd.).

Cuarenta años antes de la película, sin embargo (y cuarentaicinco después de la muerte del personaje), coincidiendo con IV centenario del descubrimiento del río Amazonas por Francisco de Orellana, el profesor y ex colaborador de *Amauta*, Ernesto Reyna, publicó una biografía de Fitzcarrald que intenta no solo rescatarlo para la historia, sino encumbrarlo como modelo de peruano ejemplar. *Fitzcarrald, el rey del caucho* (1942) lo presenta ante todo como un explorador y un patriota. Como explorador,

[30] Ha dejado, sin embargo, su huella en la topografía: tanto en el istmo de Fitzcarraldo, que él descubrió, ubicado entre los ríos Mishagua y el Alto Manu, y por donde hizo pasar el famoso barco, como en una pequeña provincia del departamento de Ancash, que fue su lugar de nacimiento, y actualmente lleva su nombre.

su mayor hazaña fue el descubrimiento del istmo que, aunque en desuso, hasta ahora lleva su nombre, y que permitió nuevas rutas comerciales e incorporó a la selva peruana el departamento de Madre de Dios, hasta entonces bajo la influencia de los caucheros bolivianos. Pero su espíritu aventurero, se encarga de subrayar Reyna, era superior a su afán de lucro; por eso continúa explorando los ríos de la selva y se adentra por pasos considerados peligrosos o impracticables, ya sea por sus rápidos y cascadas, o por los indios hostiles que los habitaban. También le atribuye Reyna la fundación de la actual capital de Madre de Dios, Puerto Maldonado, que habría bautizado así en honor del explorador Faustino Maldonado, quien pereció en esta zona. No escasean aquí las comparaciones con "la sangre heroica de los Conquistadores del Perú", cuya gloriosa senda prosigue Fitzcarrald. Reyna incluso da cuenta de "un viejo rumbero, de apellido Reina", quien "dejó una carta en la que hablaba de un cauchero Fitzcarrald que había descubierto la quimérica tierra del oro [El Dorado]" (1942: 20). En cuanto a su patriotismo, Fitzcarrald nunca olvida izar la bandera peruana y entonar el himno nacional en los territorios conquistados, e impone en sus caucherías las "bravas marineras con estribillos y lemas que hablaban de una hegemonía peruana de la selva" (Reyna 1942: 77). Se niega rotundamente al plan de los pérfidos caucheros brasileros y bolivianos de conformar una separatista República del Acre y combate a fuego a los intransigentes.

No hace falta siquiera acudir a otras fuentes para darse cuenta de que todo el proyecto de Reyna de convertir a Fitzcarrald en una suerte de héroe del capitalismo, se vuelve pronto insostenible. Reyna expulsa los muchos relatos que presentan al cauchero bajo una luz más que sombría hacia un apartado final titulado "La leyenda negra". Entre las acusaciones y "embustes que forjaron malévolamente [...] muchos enemigos y envidiosos" están las de ser un "terrible matón" y la de actuar como soberano medieval en los territorios de la Amazonía, con dominio sobre la vida y la muerte de todos cuantos vivían en la zona. Estos "embustes" terminan sin embargo por colarse en la propia versión de Reyna, que para empezar, habiéndonos informado que fue a casa de esa "leyenda negra" por lo que nacieron calificativos como 'rey del caucho' y 'señor feudal del Ucayali', termina por titular a su obra con uno de estos calificativos denigratorios. Pero no queda ahí la cosa. Después de alabar la "astucia" e "indomable energía" de Fitzcarrald para dominar a las "tribus salvajes" haciéndoles creer que era el enviado de los dioses, Reyna agrega, en tono condescendiente: "Fitzcarrald llegaba hasta la audacia de tener policía particular, dictar leyes y no reconocer más autoridad que la emanada de su persona" (1942: 29). Y más adelante: "En estas soledades [...] no había más ley ni legislación que la del calibre 38. Los rifles consagraban el dominio territorial

y santificaban los crímenes" (ibíd.: 73). Estas cosas las suelta Reyna como guiñando un ojo al lector y extremando su comprensión para con aquel gran hombre, y parece no darse cuenta de que mucho no se diferencian de los "embustes" de la "leyenda negra".

Pero si Ernesto Reyna es un escritor de segunda fila que emprende una apasionada y contradictoria defensa del cauchero patriota, Jorge Basadre, el patriarca de la historia del Perú republicano, ofrece, en las tres páginas que le dedica al personaje en su *Historia de la República del Perú*, una imagen no muy diferente. El estilo circunspecto y mesurado del historiador enciclopédico contrasta con la exaltación del escritor de circunstancias, pero las conclusiones son las mismas: Fitzcarrald fue un gran explorador (su istmo fue "el descubrimiento geográfico más importante en el Perú del siglo XIX"), y un gran patriota, "ofreciendo su brazo, su dinero y su gente para defender la soberanía de su país" (Basadre 1961: 282). En este y otros apartados, Basadre considera la explotación del caucho solo como un gran negocio para la región de Loreto, y no se detiene a considerar la estructura laboral en la que se basaba ni mucho menos su impacto en las tribus nativas de la zona. Desde la primera edición de su monumental obra (1939) hasta las sucesivas revisiones que emprende hasta 1968, el historiador delata (al menos en este punto específico) la persistencia de un proyecto nacional y una ideología que aún no han tomado en cuenta al indígena. A diferencia de (el indio de) la sierra, que entró en la agenda problemática desde el mismo comienzo del siglo, la selva continuó viéndose como un territorio deshabitado y aprovechable por lo menos hasta los años setenta, es decir, en la época en que Herzog filmaba su primera película amazónica. Volveremos sobre esto cuando comparemos los filmes de Herzog con los de Robles Godoy.

Herzog no parte de estos textos, sino del relato oral que le hiciera "un amigo que años antes me había ayudado a recaudar dinero para *Aguirre*"[31] (2002: 171), y es difícil identificar las fuentes de este 'informante', pero no se puede descartar que sean estos mismos textos. En todo caso, Herzog expone de nuevo su desprecio por las verdades fácticas e inferiores de la historia no solo con respecto al personaje, sino a todo el contexto que lo rodea: "todo era material muy débil para un film [...] al mismo tiempo la

[31] En otras entrevistas, Herzog identifica a este amigo como Joe Koechlin, empresario hotelero peruano de ascendencia alemana, dueño de Inka Terra, quien acompañó a Herzog en la mesa en Lima en 2015. Por su parte, el cuzqueño César Vivanco, colaborador de Herzog en ambas películas, en conversación personal, reclamó haber sido él quien contó a Herzog y al productor Walter Saxer por primera vez la historia de Fitzcarrald, en la Nochebuena de 1971, mientras se rodaba *Aguirre*. Vivanco es autor de un cortometraje documental sobre Fidel Pereira, el único sobreviviente para la época del entorno del Fitzcarrald histórico.

historia del caucho en el Perú no me interesaba lo más mínimo". Una vez más, sin embargo, el director demuestra que, para no estar interesado "lo más mínimo" en representar con fidelidad la era del caucho en la selva peruana, hizo bastante bien su tarea: don Araujo, uno de los barones del caucho que aparecen en la película, es una referencia a Joachim C. Araujo, uno de los primeros caucheros de la zona, quien 'diseñó' el sistema de semiesclavitud por deudas con que se retenía a los trabajadores siringueros. Asimismo, en el guion de la película (aunque no pasó a la pantalla), cuando don Aquilino le explica a Fitzcarraldo cómo la zona está repartida entre varios propietarios, se hace alusión a la Peruvian Amazon Company, nombre de la empresa fundada por Julio Arana, el más poderoso y cruel cauchero de la época, cuyos abusos llegaron a ser denunciados por algunos europeos como Roger Casement (el protagonista del *El sueño del celta* de Vargas Llosa) y Walter Hardenburg, que en el guion aparece como otro de los propietarios caucheros, "el único prusiano"[32]. Tal parece que Herzog, aquí como en *Aguirre*, quiere subestimar (y casi ocultar) la labor de investigación y familiarización con el contexto que se requiere para abordar un tema histórico, en pro de la imagen del artista todopoderoso y visionario. Declaraciones aparte, cumple con diligencia su tarea, y nada parece inverosímil en su escenificación de la era del caucho.

En su adaptación de la historia, Herzog convierte a Fitzcarrald en Fitzcarraldo, y con la letra de añadidura, en lo contrario de lo que fue: en vez de un peruano poderoso y sagaz en el comercio, un europeo pobre, idealista y emprendedor, cuyos desmesurados proyectos (el ferrocarril transandino, la máquina de hielo) solo terminan en estrepitosos fracasos, y cuyo amor por la ópera es su gran y elevado móvil. En la película hay un claro contraste entre este simpático idealista (el tratamiento del personaje es muy distinto al de Aguirre) y los señores del caucho, ricos pero ignorantes, superficiales hasta el ridículo (le dan de beber champán a sus caballos y alimentan a los peces con billetes) e incapaces de conmoverse con la belleza del arte (recuérdese la escena en que Fitzcarraldo intenta ponerles a Caruso pensando así recaudar fondos para llevar a Iquitos al famoso tenor, pero solo recibe la burla general). Los caucheros pertenecen a los triunfadores de la historia, diría Herzog, mientras que Fitzcarraldo, como Aguirre, están entre sus grandiosos perdedores. Pero si volvemos a las páginas de la historia, observaremos que esta dicotomía revierte en plena reconciliación: los barones del caucho tenían, en realidad, una exquisita y refinada cultura musical y literaria (lo que no les impedía por cierto

[32] Extraje estos datos del artículo de Lester Caltvedt, "Herzog's Fitzcarraldo and the Rubber Era" (1988).

considerar a los indios como seres inferiores).[33] Es por esto que Lester Caltvedt puede concluir que Fitzcarraldo simboliza el espíritu de la época de la explotación del caucho, en lugar de oponerse a él:

> Herzog se toma muchas libertades con los hechos históricos; redibuja mapas, pone a Caruso en Manaos, hace de su personaje central un fanático de la ópera en vez de un horticultor. Creo, sin embargo, que el Fitzcarraldo ficcional encarna el espíritu de los empresarios de la época del caucho, cuyo marco de referencia era el mundo occidental (1988: 80).

Herzog consiguió lo que no pudieron Reyna ni Basadre: resucitar a este personaje de finales del siglo XIX, para el Perú y para el mundo. Estos lo usan para transmutar los horrores de la explotación cauchera en una exaltación del capitalismo patriótico, al que tiñen de virtudes. Aquél ensaya una crítica romántica de tal capitalismo, antagonizando afán de lucro y alta cultura, pero olvidando u ocultando que ambos son productos de una misma mentalidad, de la que el director alemán no logra despegarse del todo, aunque lo intenta.

2.2.2. Cómo se hizo *Fitzcarraldo*

El revuelo y la polémica que desató y desata la historia de la producción de la película han terminado por sobrepasar el interés generado por el film en sí[34]. Difícilmente podría encontrarse otra película en la que sus condiciones de producción se encuentren tan inevitablemente ligadas al producto final, al punto que, como dice Prager (2007: 37): "al hablar de la película uno debe proveer señales constantes de si está hablando de la producción del film, o de la producción que toma lugar en el film".

Los incidentes surgidos durante la preproducción y el rodaje del film (1979-1982) tuvieron amplia presencia en la prensa peruana, alemana, italiana y norteamericana de la época, pero pueden encontrarse de manera condensada en el documental *Burden of Dreams* (1982) de Les Blank, y en los diarios de la filmación publicados por Herzog bajo el título *Conquista de lo inútil* en el año 2004, así como en los diarios del propio Les

[33] El propio Fitzcarrald era un gran aficionado a la jardinería oriental y murió, curiosamente, cuando su barco naufragó mientras él y sus amigos escuchaban música en un gramófono (Reyna 1942: 136).

[34] Herzog se resiente de este desequilibrio y, en el comentario a *Burden of Dreams*, confiesa (culpando al mensajero, quizás) que a veces desearía que dicho documental nunca se hubiese hecho, y que a veces es mejor no mostrar demasiado de lo que ocurre detrás de cámaras.

Blank editados en 2005 como suplemento a su documental en la colección Criterion.

Trataré de resumir la historia de esta producción. Una vez escrito el guion, Herzog recibe una propuesta de la 20th Century Fox para producir la película (con Jack Nicholson como protagonista), pero pronto se frustra porque el estudio planteaba usar un modelo a escala para filmar el barco, y Herzog se empeñaba en que "tiene que tratarse de un verdadero barco de vapor sobre una montaña de verdad" (2008: 15). En julio de 1979, bajo el auspicio de otros financistas, Herzog y su equipo de preproducción se dirigen a Wawain, cerca de la confluencia de los ríos Marañón y Cenepa, por donde pensaba hacer pasar el barco, mientras que el pongo[35] de Manseriche, a algo más de un centenar de kilómetros de distancia, serviría para filmar las escenas de los rápidos con un segundo barco idéntico al primero. Se construyó un campamento en el río Marañón, con posta sanitaria y almacén, capaz de albergar a más de un centenar de personas. Aquí empiezan los conflictos con los indígenas aguarunas que debían participar en la película. En la prensa aparecen noticias denunciando la explotación y el maltrato de los nativos. Evaristo Nugkuag, entonces un joven dirigente aguaruna, es el principal portavoz de estas denuncias. La comunicación entre ambas partes se hace cada vez más tensa, hasta culminar en el desalojo del campamento y el posterior incendio del mismo por los nativos. Las explicaciones de Herzog, que en esto coinciden puntualmente con las de Les Blank, César Vivanco y Jorge Vignati[36] (miembros del equipo de producción), y a las que agregaré solo algunas precisiones, argumentan que hubo varios factores externos a la producción que contribuyeron a enrarecer el ambiente. Primero, en la zona, cercana a la frontera —no demarcada— con Ecuador, existía una tensión limítrofe creciente que escalaría hasta estallar en el conflicto del "falso Paquisha" de 1981[37]. El incrementado de la presencia militar no era del agrado de los nativos. Segundo, el territorio de la filmación estaba dentro de la concesión otorgada por el gobierno a la Occidental Petroleum. Compañías petroleras y madereras pululaban por la zona, afectando significativamente los derechos y la calidad de vida de los nativos, quienes decidieron enfocarse en un blanco más vulnerable, como el equipo de producción, para ellos aliado o cómplice ideológico de las compañías. Tercero, existían escisiones

[35] Un pongo es el accidente geográfico en el que un río se estrecha, formándose por consiguiente rápidos en la corriente.

[36] De aquí en adelante, las referencias a declaraciones de Vivanco y Vignati se basan en conversaciones personales sostenidas con ellos, en Cuzco y en Lima, respectivamente, a mediados del año 2010.

[37] Sobre el tema puede consultarse Edgardo Mercado Jarrín, *El conflicto con Ecuador* (1981).

dentro de la comunidad aguaruna, y los nativos de Wawain, dispuestos a colaborar con la película, no aceptaban la injerencia del Consejo de Indígenas Aguarunas y Huambisas en el tema. A estas razones podría agregarse una cuarta: los nativos, que sabían a grandes rasgos de qué trataba la película no querían ser representados como víctimas de la explotación cauchera, sino como una comunidad políticamente organizada y activa, es decir, querían tener el control de su imagen ante el mundo (Franco 1993: 188). En todo caso, Nugkuag supo maniobrar con habilidad para unificar el frente interno frente a un enemigo exterior, y los cineastas se vieron obligados a abandonar la zona.

A mediados de 1980, comienza de nuevo la preproducción, en una localización diferente. Lo primero es encontrarla: según Vivanco, Herzog estaba decidido a filmar en la selva colombiana; según Vignati, prefería evitar alejarse del Perú, pese a las invitaciones que había recibido de Brasil y Ecuador, para no dar la impresión de que había sido expulsado del país y dar más pasto al escándalo. El caso es que encuentra, en territorio peruano, otra localización con las características geográficas requeridas, en la confluencia de los ríos Camisea y Urubamba, a gran distancia del primer emplazamiento, en la selva sur. Se monta nuevamente un campamento, que son dos: uno para los indios y el otro para actores y cuerpo técnico. Los nativos machiguengas de la zona parecen amistosos y colaboradores, pero como son pocos, se traen también campas (asháninkas) de zonas aledañas. A comienzos de 1981, comienzan a llegar los actores: Claudia Cardinale, Jason Robards y Mick Jagger son las 'estrellas'. Comienza el rodaje. Un nativo asháninka muere ahogado en el río después de sustraer una canoa del campamento. Ya casi desde el inicio surgen tensiones con Jason Robards, el protagonista del film, y Mario Adorf, que interpretaba al capitán del barco. Al parecer estos actores sentían la selva como un ambiente hostil y peligroso (y sobre todo antihigiénico, según Herzog). La salud de Robards comienza a deteriorarse. Después de un mes de rodaje (o un 40% de la película), Robards regresa a EE UU para un chequeo y su médico le prohíbe volver a la selva. Hay que empezar otra vez de cero. Herzog viaja a Nueva York y Múnich para intentar persuadir a los inversionistas de seguir adelante con el proyecto, les dice que de abandonarlo se convertiría en un hombre sin sueños (de donde viene el título del documental de Les Blank). Contempla la idea de interpretar él mismo a Fitzcarraldo, pero al final se decide por Klaus Kinski. Mick Jagger no puede acomodarse al nuevo cronograma; por no reemplazarlo, su personaje es eliminado del guion. Continúan los trabajos de ingeniería para trasladar el barco. Llega el nuevo elenco a mediados de abril. Una avioneta que transportaba a cinco campas sufre un accidente, con varios heridos graves, entre ellos un cacique. Unos kilómetros río abajo, nativos amehuacas no

contactados atacan a una pareja de machiguengas. Se prepara una expedición punitiva, pero felizmente no encuentran a los agresores. Mientras se filma una escena en los rápidos, el barco choca violentamente contra las rocas, los camarógrafos Tomas Mauch y Jorge Vignati resultan heridos. Laplace Martin, el ingeniero brasilero que supervisaba el remolque del barco renuncia al proyecto, pues no quiere ser responsable de un posible accidente grave. Herzog decide asumir él mismo el reto, y reforzar todo el sistema de apoyo y poleas, lo que acarrea nuevas demoras. Prosigue la filmación en Iquitos. Finalmente, logran empezar a remolcar el barco, que avanza algunos centímetros cada día. Vignati se queda con una pequeña unidad filmando el barco, mientras Herzog va a Manaos a filmar la escena inicial de la ópera, que a su vez es diseñada por el director alemán Werner Schroeter. Una temporada de sequía hace que las aguas del río desciendan demasiado y que no haya suficiente corriente para filmar el descenso del barco hacia el Urubamba. Se suspende todo trabajo por varios meses, que se aprovechan para adelantar la edición en Múnich. Por último, en noviembre de 1981, se rehabilita el campamento, regresan los actores y los nativos, y se filman las últimas tomas.

Estos incidentes conforman el grueso anecdotario del film (que podría ampliarse considerablemente). Individualmente, fueron objeto en su momento de amplia cobertura periodística y sustentaron las acusaciones y denuncias planteadas contra el director en el Perú y en Alemania. En conjunto, han formado la imagen de Herzog como un cineasta temerario y extremo, más que cualquier otra de sus películas[38], y continúan, hasta hoy, generando polémica y comentarios. En la última sección del capítulo me centraré en la más importante de estas polémicas, cual es la relación entre Herzog y los nativos.

Ahora me interesa señalar algo más: leyendo los diarios de filmación de la película, uno se da claramente cuenta de que, pese a la imagen de *autor* y de absoluto control artístico que el director siempre procura impulsar (así, por ejemplo en *Burden of Dreams*, donde todo parece al servicio de la obsesión de este 'genio loco'), el trabajo cotidiano de la película está a cargo de un gran número de personas, cuya labor y cuyas decisiones también moldean el film. En sus diarios, Herzog deja de preocuparse por crear su imagen pública y se aboca a resolver los problemas prácticos que se van presentando, destacando una gran capacidad de adaptación al medio y un singular talento para la negociación de conflictos. Esta anécdota puede ser ilustrativa: en un momento, Klaus Kinski decide retirarse del

[38] Con excepción de *La Soufrière*, documental en el que Herzog llega a una isla con un volcán a punto de erupcionar, para filmar a los pocos pobladores que se han resistido a la evacuación.

proyecto e incluso regresa a EE UU Herzog logra negociar con él un nuevo contrato, que entre otras extravagancias exigía que no hubiera voces femeninas en el radiotransmisor, aludiendo a Gloria Saxer, esposa del productor. Los Saxer se sintieron ofendidos y consideraron esta exigencia inaceptable; Herzog tenía claro que el objetivo era terminar la película y no le importaba hacer este tipo de concesiones: "Si Kinski me pide que pinte el inodoro de verde, lo haré con tal de terminar la película". El criterio práctico prima sobre el involucramiento personal, tan típico en situaciones de grupo, y el director incluso logra (no sin dificultades) persuadir a Saxer de la justeza de su punto de vista.

En cuanto al reparto, la cinta (y la vida en el campamento, por tanto) cuenta con un variopinto despliegue de nacionalidades: italianos (Cardinale), alemanes (Kinski, Hittscher, Adorf), norteamericanos (Robards), ingleses (Jagger), mexicanos (Fuentes), brasileros (Lewgoy, Polanah, Othelo), peruanos (Huerequeque, Leoncio Bueno) y nativos amazónicos. Por esto es que el idioma original de la película es el inglés —como una suerte de lengua franca—, y no el alemán. En cuanto a la producción, sin embargo, eran dos los grupos que tenían el papel decisivo: los alemanes, y los peruanos (también trabajaba en la película un importante grupo de brasileños, pero, con excepción del ingeniero Laplace Martin, ya mencionado, su labor estaba circunscrita a los aspectos más técnicos, como iluminación, sonido y maquillaje). César Vivanco cuenta incluso que, durante la etapa de preproducción, propuso a Herzog y Walter Saxer (director de producción) que todo el equipo técnico fuera en un 50% peruano, propuesta que fue aceptada por ellos, pero que al final no se pudo cumplir porque en Lima no había suficientes profesionales solventes para cubrir todas las áreas de la producción, o si los había, no siempre estaban dispuestos a internarse en la selva. Por su parte, los aguarunas exigían que todo el personal del campamento, desde médicos hasta contadores, fuera de su etnia. Cada grupo local, entonces, pugnaba por tener mayor injerencia en la producción. Herzog procuraba satisfacer estas demandas hasta donde le fuera posible y según sus colaboradores, era consciente de que la interacción horizontal con todos ellos era esencial para llevar adelante la película.

Los numerosos obstáculos que encontró el film pueden ser vistos como obstáculos a esa omnipotente voluntad del director, que pretende que la naturaleza se someta a su imaginación. Ni la naturaleza, que alza un obstáculo tras otro en la titánica tarea de acarrear el barco; ni mucho menos las nativos, que tienen su propia agenda; ni siquiera el resto del equipo (obsérvese aquí las continuas referencias en los diarios al escepticismo y/o desánimo general, y a las inevitables tensiones entre los distintos colaboradores) están dispuestos a ser solamente el instrumento de la gran visión

artística del genio. Más que la plasmación de una idea previa, una película —y esta con particular vehemencia— es la negociación y readecuación de esa idea en una localización sobre la que se ejerce escaso control (la selva, en contraste con los estudios donde la Twentieth Century quería filmar) y con un personal que también interviene activamente en el modelamiento del producto final. En lugar de ver en la accidentada producción de *Fitzcarraldo* la historia de una férrea y hasta demente voluntad que se sobrepone a todo obstáculo imaginable, como el propio Herzog, Les Blank, y muchos críticos —incluso contrarios a Herzog— han hecho, yo prefiero ver la historia de una adaptación al medio, de una *amazonización*, si se quiere, de la producción, ya que el tipo de dificultades que tuvo que enfrentar son las propias de las condiciones naturales y sociales de la Amazonía peruana. En lugar de hacer "cine alemán en el Perú", como declaró alguna vez, Herzog terminó haciendo dos películas (un poco alemanas y un poco) peruanas.

2.2.3. Herzog y los indios

Los nativos amazónicos son los habitantes originales, o por así decirlo, los propietarios de la localización. En las dos películas que filmó en el Perú —pero de manera extrema en *Fitzcarraldo*— Werner Herzog debió afrontar críticas y acusaciones varias con respecto a su relación con los indios. Se dijo "que habíamos metido a cuatro indios en la cárcel, que maltratábamos a los indios, que habíamos devastado sus campos durante la filmación [...]" (Herzog 2002: 55), que semiesclavizaba a los nativos o los explotaba con salarios de hambre, que instauró un régimen de *apartheid* al colocarlos en un campamento separado. Y no era solamente un asunto de la prensa. Entre muchos aguarunas —e incluso en Iquitos— circulaba el insistente rumor (refrendado por Vivanco, Vignati y Blank) de que estos extranjeros eran *pelacaras*: el nombre que cobra en la región amazónica el ubicuo mito andino del *pishtaco*[39] (también llamado en otras zonas *nakaq* o *kharisiri*), con las adaptaciones del caso por supuesto, ya que en lugar

[39] Este mito data por lo menos de tiempos coloniales y posiblemente hasta prehispánicos. La imagen clásica es la de un foráneo, generalmente 'gringo', que vive en una cueva solitaria y que ataca a los arrieros o viajeros que se atreven a pasar por los alrededores, con el fin de extraerles la grasa de su cuerpo para comercializarla (con diversos fines) en la industria de las grandes ciudades. Así, el *pishtaco* parece tener vínculos secretos con el poder (político o económico). El mito ha resurgido con mayor intensidad en tiempos de crisis o violencia. Sobre el tema puede consultarse Juan Ansión, *Pishtacos: de verdugos a sacaojos* (1989), y para una aproximación literaria al personaje, Dante Castro Arrasco, *Tierra de pishtacos* (1992) y Vargas Llosa, *Lituma en los Andes* (1993).

de un individuo solitario se trataba aquí de un colectivo, y en lugar del rudimentario degollamiento de las víctimas, estos *pelacaras* contaban con un moderno sistema que les permitía, desde sus casas, 'chupar' lentamente la grasa de los nativos. El relato 'fantástico' de los nativos se traducía al lenguaje de la izquierda en la prensa occidental, o viceversa.

Desde un enfoque simbólico, es decir, en el nivel de la representación, los críticos han señalado también que los indios funcionan como fuerza de trabajo para beneficio de proyectos políticos (*Aguirre*) o estéticos (*Fitzcarraldo*) de raigambre europea (Prager 2007). Han cuestionado cómo la 'alta cultura' de la ópera termina por acallar los tambores nativos, que ni siquiera son considerados como 'música' (y que, por otra parte, tampoco son amazónicos, sino de origen africano e insertados en la banda sonora) (Friedberg/Hall 2007); y cómo Herzog queda atrapado en las glorias y miserias del capitalismo temprano que retrata (Franco 1993), entre otras observaciones igualmente agudas, y sin duda, certeras. Para resumirlo: a) el personaje de Fitzcarraldo porta, solo un poco menos que el de Aguirre, y sin ser sometido a crítica por el director, una mentalidad colonialista, pese a su aparente antiutilitarismo, y b) En la producción del film, Herzog replica dicha mentalidad, particularmente en su trato con los nativos, y "engendra trauma y sacrificio" (Friedberg/Hall 2007: 119) en nombre del arte, sea este ópera o cine.

Sin pretender negar estas críticas, creo necesario interponer dos salvedades o cuestiones previas: primero, imbuidos de indignación contra un cineasta que, por otra parte, en algunas ocasiones ha procurado polemizar provocadoramente con la izquierda (por ejemplo, en *Balada del pequeño soldado*[40], además de sus declaraciones públicas sobre mayo del 68, y las revoluciones en general), pocos son los críticos que se preguntan, en primer término, *porqué* Herzog utiliza indígenas en estas dos películas, lo que, sin eximirlo necesariamente de la crítica, podría contribuir a enriquecer la discusión. En segundo lugar, para tener un panorama del contexto local (fílmico e ideológico) en el que Herzog está interviniendo, podría ser útil comparar estas películas con otras cintas peruanas y brasileras filmadas en la misma región y aproximadamente en la misma época, para ver cómo se posiciona frente a ellas. Si para sus críticos 'progresistas' del Primer Mundo Herzog es ideológicamente retrógrado y casi decimonónico, ¿lo será también frente al contexto cultural en el que decide instalarse? Si sus películas fueran netamente peruanas, ¿serían juzgadas con los mismos criterios?

[40] En este documental, Herzog se enfoca en la tragedia de los indios miskitos, desarraigados de su tierra por el gobierno sandinista de Daniel Ortega, de carácter socialista.

2.2.3.1. En busca de la autenticidad

Parece 'natural' que se usara indios 'de verdad' para representar a los indios amazónicos que el relato exige, pero, si bien se piensa, nada tiene de natural. Para lograrlo, Herzog tuvo que trasladar campas del Gran Pajonal hacia el Bajo Urubamba, y formar una comunidad indígena totalmente artificial, no solo porque mezclaba nativos de dos grupos etnolingüísticos diferentes, sino porque una comunidad de esas dimensiones (más de un centenar de indios) resultaba contraria a las costumbres de los nativos, que suelen agruparse en pequeños grupos de 20 o 30 personas, y la prolongación de esta situación por meses y meses generó problemas y tensiones, como se aprecia también en *Burden of Dreams*. Tanto es así que César Vivanco, de profesión antropólogo, afirma que, por no repetir los líos con los aguarunas, llega a un acuerdo con Walter Saxer para utilizar solamente a los pocos machiguengas de la zona y completar el resto con mestizos en traje de indio. Al enterarse de que se estaban trayendo nativos asháninkas a la localización, Vivanco decide abandonar por completo el proyecto y retirarse del campamento. Esta solución de usar mestizos es la que se había empleado anteriormente en *Aguirre*, aunque allí los indios que acompañan la expedición de Aguirre eran de origen andino (con mayor aculturación) y no amazónico[41].

Pero para Herzog, la inclusión de nativos auténticos parece ser no menos esencial que la de un "verdadero barco de vapor sobre una montaña de verdad". Herzog usa dos argumentos para justificar la necesidad del barco: el primero es que ningún efecto o truco va a lograr el impacto en el espectador que se da cuenta que lo que ve y oye es *real*. En este punto, la inclusión de los nativos no sería comparable, puesto que no habría ninguna diferencia *visual* entre un nativo y un mestizo disfrazado de nativo. Pero la experiencia que Herzog busca transmitir al espectador no es solamente visual. No es el realismo ni el naturalismo lo que lo mueve, agrega siempre, sino la verdad. Se trata de la verdad poética o verdad extática que está en el centro de toda su estética. Esta sería un tipo de verdad más profunda que la banal "verdad del contador" que solo da cuenta de los hechos. Para alcanzar dicha verdad, Herzog mezcla sistemáticamente realidad y ficción.

[41] Por otra parte, a diferencia de *Fitzcarraldo*, *Aguirre* les reserva un papel más bien menor a los indios. Modificando el guion, en el que el noble inca Baltasar (o Runo Dimac) tiene un papel importante hasta casi el final; en la película, Baltasar, junto con la gran mayoría de los indígenas, se queda con Gonzalo Pizarro y no acompaña a Ursúa y Aguirre. Los últimos portadores indios mueren, junto con algunos soldados españoles, en un remolino en el río hacia el primer tercio del film. Los nativos amazónicos sí están presentes, pero son tan mortíferos como invisibles, y de alguna manera se funden con la naturaleza, que es el auténtico rival del enloquecido conquistador.

Así, en sus documentales, inventa cosas, atribuye a sus sujetos sueños que nunca tuvieron, fabrica escenas que hace aparecer como 'espontáneas'. Inversamente, en sus films de ficción, además de aprovechar la licencia de la ficción para redibujar mapas, cambiar los nombres de los lugares y alejarse lo más posible de la fidelidad al dato histórico, inserta siempre elementos 'documentales' para, como dice Prager, producir en el espectador

> la fantasía de que el marco de la película se inclina bajo el peso de lo real, las condiciones materiales bajo las que fue producida. [...] Herzog rompe el marco sugiriendo, en el momento preciso y al mismo tiempo, que lo que estamos viendo es tanto armado como no armado, o mostrándonos tanto las consecuencias de su maestría como manipulador junto con algo que es innegablemente 'real' (2007: 9-10).

Así, por ejemplo, en *Aguirre, la ira de Dios* sabemos que los impactantes paisajes, los rápidos del río o la furia de Kinski son 'reales'. El conocimiento extra-textual por tanto no debería disminuir, sino más bien enriquecer el placer del espectador[42]. Esta búsqueda de la 'autenticidad', que generalmente se expresa en términos estéticos, tiene entonces una vertiente antropológica: la autenticidad de los indios no era negociable. En el comentario al DVD, Herzog declara, con inocultable orgullo, que probablemente su película haya sido la última en utilizar indios auténticos, ya que la "evolución catastrófica" —aculturación, diríamos— a la que están sometidos ha hecho que, 15 años después, ninguno vista ya una túnica. Y sin embargo, la actitud de Herzog con respecto a la pureza cultural de los indios ha sido más bien ambivalente, puesto que cuando le resultan desfavorables, como en el caso de los aguarunas, su primera línea de defensa es cuestionar esa misma 'pureza' de la cultura, que en otros casos, reivindica:

> Los aguarunas eran el grupo mejor organizado políticamente en el Perú. Se comunicaban por radio de onda corta, adoraban los videos de kung-fu, y muchos de los hombres habían servido en el ejército. En *Burden of Dreams* se pueden ver algunos indios vistiendo polos de John Travolta (2002: 184).

Estas declaraciones le sirven para cuestionar la imagen de unos nativos 'inocentes' explotados por un cineasta inescrupuloso, pero al mismo tiempo cuestionan también la autenticidad que se jacta de haber capturado en su película. Parece poco probable que los campas y machiguengas

[42] Aunque en *Fitzcarraldo* el desbalance resultó tal que la película podía quedar por debajo de las expectativas que despertaba, como le ocurre a un crítico español de *Diario 16* (en Weinrichter 2007: 262-3)

del sur fueran más auténticos e incontaminados que los aguarunas que habitaban algunos cientos de kilómetros al norte. Más que una auténtica autenticidad, Herzog practica lo que Fatimah Tobing Rony, en su estudio sobre el pionero del género documental Robert J. Flaherty, ha denominado "taxidermia antropológica". En el documental *Nanook of the North* (1922), Flaherty trata de rescatar la 'esencia' de la cultura inuit (mal llamada 'esquimal') expulsando de la pantalla todos los elementos de 'contaminación', y pidiéndole incluso a su protagonista que use métodos 'tradicionales' de caza que su etnia ya había abandonado por otros más modernos. Como Nanook, los nativos de Herzog *actúan* de sí mismos, *performan* su identidad. A diferencia de lo que pasa con el barco, en asuntos antropológicos siempre habrá un salto entre la pretendida autenticidad y lo que finalmente llega a la pantalla.

Aun así, y con todas las limitaciones que esta posición implica para entender las culturas nativas como dinámicas y vivas, aun aceptando que el observador 'taxidermista' quiere imponer su propia visión de una cultura sobre la visión que la propia cultura puede generar de sí misma (y en el conflicto con los aguarunas esta lucha por el control de la representación es esencial), hay una distancia entre este purismo congelante y el colonialismo desvergonzado que sus críticos le endilgan. Para Herzog, el indio no es simple fuerza de trabajo o instrumento al servicio de una visión estética sublime; es una esencia, una de esas imágenes puras, poderosas, no desgastadas, cuya búsqueda es el sentido de su cine. La presencia de los indios en la película no es menos importante que la de la de la selva, el barco o la ópera, y no existe solo en función de estos últimos. Herzog tiene indudables limitaciones euro/etnocéntricas en su aproximación a los indígenas, pero esta se produce a partir de un auténtico interés por los valores de la cultura nativa y una capacidad cierta de interactuar con ella. Convertir esta concepción compleja en la de un negrero con látigo ha sido un error de la prensa de la época que la crítica académica, con argumentos más sofisticados, en parte ha replicado.

2.2.3.2. Contextos: peruanos y brasileros en la selva

Lo dicho vale para el nivel de la producción. Pasaremos al nivel de la narrativa, de la representación simbólica de los indígenas. Para esto sería interesante contrastar su visión con la que el cine local ha ofrecido de esta misma región. No son muchas las películas peruanas sobre la selva, lo que es comprensible dado el volumen de producción, más bien escaso, del cine nacional. Existen, sin embargo, dos películas, relativamente contemporáneas de *Aguirre*, del director posiblemente más 'autorial' del cine peruano,

Armando Robles Godoy, quien comienza su obra interesándose por los misterios de la selva, en la que vivió en su adolescencia como colono.

La primera de ellas, *En la selva no hay estrellas* (1967), considerada perdida durante cerca de 35 años, cuenta la historia de un aventurero inescrupuloso (en *flashbacks* se nos cuenta su pasado como niño pobre, asesino a sueldo y aspirante a estafador que abandona a su pareja embarazada por negarse a colaborar en una estafa) que se interna en las profundidades de la selva para robarle el oro a una vieja que lo ha estado recolectando durante años, con la ayuda de los indios del lugar. La película presenta aspectos interesantes y problemáticos en cuanto a su técnica[43], pero ahora me centraré únicamente en su representación de los nativos. El planteamiento básico es el siguiente. En la selva vive una mujer blanca (Luisa Otero, con reconocible acento porteño, dado que se trata de una coproducción con Argentina), a cuyo servicio se encuentran los indios, quienes recogen oro para ella, la obedecen y la defienden. La relación es paternalista, no de explotación: "son míos porque los quiero, no porque los tengo", aclara la 'vieja' (de esta manera figura en los créditos). La mujer dice haberles mejorado la vida y enseñado muchas cosas de la 'civilización' (entre ellas el engaño, dice), base de la que partiría su agradecimiento. Pero al mismo tiempo, pese a haber vivido junto con ellos durante décadas, y dominar perfectamente su lengua, la vieja siente que entre ella y los indios permanece un abismo irreductible: "Parece obediencia, pero quizás sea otra cosa. Aprenden todo lo que les enseño, pero después, cuando lo veo en ellos, parecen cosas distintas. A veces siento que somos de dos especies diferentes". El indio será siempre un Otro, guiado por motivaciones misteriosas e incognoscibles.

No muy distinta parece la concepción de ellos que se muestra en *Fitzcarraldo*. Los indios aparecen primero como una presencia peligrosa y amenazante. Recuérdese los tambores; luego, la escena del paraguas y, finalmente, cuando suben al barco y rodean silenciosamente a Fitzcarraldo y su tripulación. Hasta este punto, la imagen de los nativos amazónicos prolonga la que Herzog ya había ofrecido en *Aguirre, la ira de Dios*. Pero luego se muestran amigables y deciden ayudar al irlandés a trasladar el barco, sin que el propio Fitzcarraldo, ni mucho menos el espectador, entiendan muy bien el porqué. ¿Será debido a la 'natural' superioridad del blanco que los indios deciden ponerse a su servicio? Entre esta lógica y el abstencionismo antropológico de declarar al otro como incognoscible

[43] Puede consultarse la reseña de Ricardo Bedoya en <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2007/04/en-la-selva-no-hay-estrellas-el-estilo.html>, quien destaca cómo, tanto en el aspecto del montaje como en el plano sonoro, la película pretende romper con las convenciones, pero plantea soluciones que resultan, paradójicamente, aún más convencionales.

parecen oscilar tanto la película de Robles Godoy como la de Herzog. Con una pequeña pero sustancial diferencia: hacia el final de *Fitzcarraldo* se nos ofrece (aunque no de manera muy clara: para muchos espectadores puede pasar inadvertida) una explicación: los nativos tienen su propia lógica y su propia agenda; lo que habían pretendido —desde un principio— era ofrecer el barco como un sacrificio a los espíritus malignos del río, dejándolo despeñarse entre los rápidos. Herzog (2002: 187) agrega que los únicos que triunfan son los nativos, ya que su acción produce el fracaso del proyecto cauchero de Fitzcarraldo. Esta lógica mítica puede parecer estereotípica y hasta 'primitiva', y mantiene la otredad radical e infranqueable del 'salvaje', pero es una otredad triunfante, que ofrece una contraparte a la lógica más o menos colonialista del emprendedor irlandés. Los nativos tienen sus razones e incluso se salen con la suya, a diferencia de la película de Robles, en donde lo más que ofrece para explicar su patente servilismo es una suerte de escepticismo antropológico.

Herzog ofrece una explicación adicional, menos convincente por cierto, para la 'ayuda' de los indígenas a Fitzcarraldo: se supone que ambos comparten una visión afín de la realidad. Los misioneros le explican a Fitzcarraldo que tienen dificultades para educar a los nativos debido a su concepción de que "nuestra vida normal es una ilusión, bajo la cual descansa la realidad de los sueños". Fitzcarraldo se siente muy emocionado con el concepto: "This interests me very much... you see, I am a man of the opera!". El motivo último que impulsa todas las acciones del personaje es estético: "Su idealismo estético niega el mundo, dejando de lado su materialidad en nombre del arte" (Prager 2007: 41). Y en esto coincidiría con la visión —no estética, sino mística— de los nativos. El problema es que para trazar tal equivalencia hay que dar por sentado el romanticismo antiutilitario que antes habíamos criticado. Hay que descontextualizar —en el mejor estilo herzoguiano— a los personajes: tomar a Fitzcarraldo como un mero individuo, olvidando su relación con su cultura de origen, que produjo su esteticismo tanto como el capitalismo utilitarista que este rechaza; y habría que olvidar también la situación de desigualdad —social, cultural, tecnológica— entre Fitzcarraldo y los nativos. Pero aun sin convencer, la supuesta afinidad entre Fitzcarraldo y los selváticos implica una voluntad de acercamiento antropológico, de sentido inverso al distanciamiento optado por Robles.

La muralla verde (1970), también de Robles Godoy, ha sido considerada por algunos críticos como la mejor película peruana de la historia (aunque dicho título también ha sido intensamente discutido[44]). Narra las

[44] La obra de Robles Godoy, como la de Francisco Lombardi, los dos pioneros del cine peruano 'de autor' resulta hoy en día, en el pequeño universo de la crítica de

dificultades que debe afrontar una pareja de colonos, quienes deciden instalarse en la selva para cumplir con su sueño agrario de trabajo y prosperidad. Mario es quien tiene la iniciativa de aprovechar los incentivos que ofrece el gobierno para colonizar esta región, y decide llevar a su familia (esposa e hijo) desde Lima y trabajar la tierra. Antes debe librar —esto se nos cuenta a través de *flashbacks*— una cruenta batalla con los absurdos de una burocracia que se empeña en poner todo tipo de trabas que Mario, para sorpresa de los empleados estatales, logra sortear hasta obtener su título de propiedad. Es la burocracia, y no la naturaleza (en esto totalmente opuesto a Herzog) la verdadera enemiga del colono, a tal punto que la tragedia final de la cinta, la muerte del hijo, ocurre tanto por la picadura de una serpiente como porque el burócrata encargado de administrar el suero (que guarda bajo llave) no está en su puesto.

El contexto político al que se hace alusión y en que se ambienta el film es el primer gobierno de Fernando Belaúnde (1963-1968) y su política moderada de reforma agraria, la cual, según el antropólogo especializado en temas amazónicos Stefano Varese,

> no apunt[ó] a la eliminación de los latifundios costeños y serranos, sino que promovi[ó], en términos ideológicos y técnicos, la colonización de las áreas de la selva. Esta política, evidentemente, representaba varias ventajas para el pequeño sector dominante del país, no la última el hecho de que no se necesitaba revolucionar el sistema de tenencia de la tierra en el resto del país y se ofrecía, al mismo tiempo, al campesino marginal la esperanza de un pedazo de tierra. [...] En el aspecto ideológico se fomentó la imagen de la selva fértil y generosa, deshabitada y libre para los hombres de empresa (Varese 2006: 231-232).

Esta política y esta ideología se refrendan en la película con el motivo paralelo de la visita del presidente a Tingo María (la ciudad más cercana). En su discurso ante los pobladores y autoridades, el presidente remarca: "Necesitamos incorporar a la producción los cientos de hectáreas que duermen bajo la protección del olvido y la indiferencia", y concluye con esta invocación: "Abran estas tierras vírgenes a la producción y al progreso". La crítica a la ineficiencia del aparato estatal no implica, en absoluto, una crítica a la política de colonización. Como dice el protagonista: "Todo lo hacen mal, hasta lo bueno".

La historia no transcurre en las profundidades de la selva, sino en las zonas aledañas a la ciudad, por lo que no aparecen indios, sino, a lo más,

cine nacional, una suerte de parteaguas entre admiradores y detractores de uno u otro director. En *La muralla verde* la discusión ha estado centrada en su elaborada técnica y en cómo esta sirve para transmitir una historia personal y una imagen del país, o se queda en pirotecnia estilística.

algunos mestizos, en situación de subalternidad con el costeño (son los peones de la hacienda de Mario). Su ausencia, sin embargo, no es solo un asunto geográfico, sino ideológico: las tierras son *vírgenes*. Este discurso de la selva como una zona despoblada continúa, según recuerda Varese, una larga tradición que incentivó, primero, tempranos asentamientos ribereños ya en tiempos coloniales (que crecerían hasta convertirse en las actuales ciudades de la región); luego, la explotación del caucho y la madera; y, finalmente, la expansión de la frontera agrícola a fines del siglo XX. Todos estos emprendimientos significaron para las poblaciones nativas, una y otra vez, su destribalización y conversión en fuerza de trabajo en condiciones, por decir lo menos, poco favorables; o el desplazamiento hacia regiones cada vez más apartadas y cada vez más escasas, en el doble sentido de ser pocas y de ofrecer pocas posibilidades de sustento. Frente al de Robles, el mentado colonialismo de Herzog parece filantrópico y humanista. Y llama la atención que toda la discusión, intensa, sobre *La muralla verde* haya girado totalmente sobre temas estéticos y simbólicos, mientras que para *Fitzcarraldo* (y en parte ya desde *Aguirre*) el centro del debate haya sido, desde un inicio, el tratamiento y la representación de los nativos. Tal parece que un extranjero que llega al país está obligado a rendir determinadas cuentas de las que un nacional está eximido.

Bien mirado, a Robles no le interesa la selva. Como han señalado sus partidarios (y en esto podemos incluir también su primera película) la selva es una metáfora del país, sus anhelos y sus trabas, sus posibilidades y sus males. Si Herzog construye 'paisajes interiores', si la selva de Aguirre y Fitzcarraldo es la medida de su locura o su desmesura; Robles construye metáforas, es decir, que la selva no pasa de ser un significante para un significado externo a ella. O quizás, metonimias, puesto que la selva está siempre apuntando hacia su territorio mediato adyacente (la sierra de por medio): la costa, de la que provienen los protagonistas de sus películas, y a la que, mediante el artificio del *flashback*, siempre tendemos a retornar. Herzog trae desde una Europa desencantada de las promesas de la modernidad, la carga culposa de su historia, a la que somete a una crítica a veces demoledora (*Aguirre*), a veces insuficiente (*Fitzcarraldo*). Llega a la Amazonía para revisitar los delirios del colonialismo y encontrar en ellos lo que tienen de poesía. Robles Godoy no se siente portador de ninguna carga semejante y mira a la selva lleno solo de futuro y utopía, he allí la poesía. Y no parece percatarse de que ese futuro se parece sospechosamente a aquel pasado.

Si miramos un poco más allá del Perú, dentro de la región, nos topamos con el cine brasileño, particularmente el Cinema Novo, por el que Herzog ha mostrado afinidad, al punto de declararlo de igual importancia que el Nuevo Cine Alemán (2002: 33). Como un homenaje a este

movimiento, Herzog invita a Ruy Guerra, uno de sus directores representativos, a interpretar a Ursúa en *Aguirre, la ira de Dios*; y posteriormente, José Lewgoy y Grande Otelo, dos de sus rostros característicos, estarán presentes en *Fitzcarraldo*. Lúcia Nagib (1991: 134-43) señala algunas similitudes entre el cine de Herzog y el de Glauber Rocha, tales como el elemento irracional, el motivo del movimiento circular, y el uso de melodías exóticas y repetitivas, además del espíritu general de refundación de una tradición nacional que comparten el Cinema Novo y el Nuevo Cine Alemán. Hasta aquí las coincidencias, pues las diferencias son también grandes. El cine político de estos directores, más aún el de Rocha, se parece poco al cine metafísico y pretendidamente apolítico de Herzog. La verborrea desatada de muchos personajes del brasilero contrasta con la preferencia por el silencio en el alemán. Pero aunque sus propuestas terminen recorriendo caminos diferentes, es claro que algo aprendió Herzog del cine brasilero, y que quiere que tal aprendizaje deje su huella en la pantalla.

Aun sin ser uno de sus temas preferidos, el Cinema Novo ha abordado eventualmente el paisaje de la selva y los nativos de la zona en películas como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) o *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira, 1971). Pero lo ha hecho en clave paródica y con mucho ingenio, recurriendo a los estereotipos de lo 'salvaje' (como la antropofagia) para rehabitarlos creativamente, evitando así el serio y quizás estéril debate sobre la representación 'justa' de los nativos, y alejándose también de la solemne dignidad que Herzog pretende conferirles. *Macunaíma*, adaptación de una novela del modernista Mario de Andrade, cuenta la historia mítica de su protagonista, un indio negro que, después de volverse blanco, llega a la grande y moderna ciudad de Río de Janeiro, donde se enfrenta con un rico y gigante comerciante antropófago que le ha quitado su talismán. *Qué rico era mi francés*, hablada mayoritariamente en lengua tupí, narra la historia de un francés, que por haber sido confundido con portugués es condenado a muerte, y a pesar de haber adoptado los usos y costumbres nativos, de haber tomado una esposa tupí y de haberles enseñado a usar la pólvora, es al final hervido al vapor en un gigantesco caldero y comido por los indígenas. Es quizás parte de las ventajas de ser local, que se puede bromear con el tema y con los estereotipos, precisamente porque son parte de lo 'nuestro'; mientras que un extranjero, si quiere ser cauto, debe mostrar respeto, y cierta distancia.

Robles siente a los nativos como extraños, retirados en sus recónditos territorios y en su incomprensible visión del mundo; Andrade y Pereira los acercan eclécticamente, mezclando por igual el folklore nativo y los mitos europeos sobre los indígenas, y con ese coctel reflexionan (a carcajadas) sobre la identidad mestiza y carnavalesca del país. Las películas

amazónicas de Herzog se encuentran en algún punto intermedio entre la ideología conservadora de la pantalla peruana y la estrategia lúdica y deconstructiva del cine brasileño. La estrategia que se propone es la dignificación ("digno" es un adjetivo que se repite con frecuencia en los guiones para hablar de los nativos), y la consigue por momentos, colocando a los nativos en posición de sometimiento, pero criticando la lógica de ese sometimiento (*Aguirre*) o dejándoles alguna posibilidad de revancha (*Fitzcarraldo*).

Estas películas de Herzog portan en su agenda seguramente muchos temas relativos al contexto alemán desde el que fueron (parcialmente) producidas, y con el que dialogan. Pero también tocan, y no por casualidad, algunos nervios centrales de la historia del continente y sobre todo de la región amazónica en la que fueron filmadas, como la expedición de Aguirre y la explotación cauchera. De esta manera, intervienen en un debate[45] continuado sobre la manera de escribir la historia, sobre los modelos y antimodelos que esa historia ha procurado erigir, y sobre la transformación de la historia en ficción y lo que esta última puede aportar con respecto a la primera. En esta discusión han proporcionado perspectivas novedosas, y si bien sus puntos de vista a veces pueden parecer —involuntaria, subconscientemente— reaccionarios, no lo son tanto con respecto al horizonte ideológico que los circunscribe. El asunto se ha salido de proporción en algunos momentos porque la intervención no ha sido solo discursiva, sino también física: la grandiosidad del proyecto y la magnitud de la logística involucrada ha hecho que el rodaje sea recordado hasta el día de hoy como un gran evento local por los pobladores de Ivochote y Camisea. Pero, así como la película ha dejado su huella en la zona, los nativos, con su oposición y resistencia primero, o con su colaboración después, con todos los problemas culturales y antropológicos generados por las condiciones de producción, ellos, por sobre cualquier otro, han forjado la imagen del director como un lunático, temerario y ególatra que lo persigue hasta el día de hoy. En la película, los nativos ganan y Fitzcarraldo pierde, nos dice Herzog. En el duelo mediático (y posteriormente académico) en que se convirtió su relación con ellos, probablemente haya ocurrido algo semejante.

[45] Pueden existir, por supuesto, películas que se filmen en un lugar y no participen de ningún debate local, sino que mantengan la localización como escenario (o telón de fondo, si se quiere) para el drama de unos personajes más o menos ajenos a él. Un ejemplo de esto sería la cinta francesa *Te quiero* (2001) de Manuel Poirier, filmada en el Perú.

3. ¡Herzog en Hollywood!

El Herzog peruano es el Herzog más clásico. Sus películas amazónicas son sus obras más celebradas, las más premiadas y las de mayor éxito de público. Creo que esto no es simplemente casual: su diálogo con el archivo histórico y con el propio espacio de la Amazonía enriquece y amplía la perspectiva original del director. Un autor lo es siempre —más aún en cine— en relación al contexto en el que produce. Para cerrar este capítulo, no puedo dejar de tomar nota que ese contexto —es decir, el modo en que se produce el cine de Herzog— ha cambiado considerablemente en los últimos años. Ya definitivamente avecindado en Los Ángeles, y con una presencia intermitente pero constante en la cultura mediática norteamericana, Herzog se ha mostrado abierto a experimentar con el modo de producción industrial. Es así que desde 2004 y hasta el año 2014, solo tres de los doce filmes por él realizados han estado exclusivamente a cargo de su antes infaltable compañía productora. Los otros han estado, a veces, en manos de productoras relativamente pequeñas (*Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans*, *My Son, My Son, What Have You Done?*), pero también en manos de gigantes mediáticos como NHK (*The White Diamond*), Lions Gate (*Grizzly Man*), MGM (*Rescue Dawn*) y Discovery Channel (*Encounters at the End of the World*). Previamente, como temprano antecedente de esta posibilidad figura *Scream of Stone* (1991), que es además (junto con *Bad Lieutenant*) la única película en que Herzog dirige a partir de un guion ajeno, en lugar de uno propio. Pero lo que entonces parecía una excepción ya configura hoy una tendencia.

La bibliografía sobre nuestro autor no ha dado cuenta de este giro, (solo) en parte porque se trata de un asunto reciente, pero incluso los análisis extensos sobre *Grizzly Man* (2005) y *Rescue Dawn* (2006) que sí llegan a cubrir los libros más recientes sobre el cineasta alemán no anotan el detalle[46], y tratan estas películas bajo las mismas premisas ya demostradas para el grueso de su corpus, ubicando la repetición de sus obsesiones, motivos y tipos característicos. Esta operación crítica no deja de ser válida, pero creo que sería más interesante bracear un poco a contracorriente, y observar si el cambio en el modo de producción genera (o no) algún cambio en el producto, ya que las relaciones entre las obras y las maneras de producirlas constituye una de las premisas de mi aproximación. De modo que exploraré, aunque sea brevemente, *Scream of Stone* (1991) y *Bad Lieutenant* (2009), las películas —por así decirlo— más *hollywoodenses*

[46] Nos referimos a los libros de Brad Prager *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth* (2007) y Antonio Weinrichter *Caminar sobre hielo y fuego: los documentales de Werner Herzog* (2007).

de Werner Herzog[47] para actualizar el estatus ultra-autorial del director, y demostrar que es capaz de trabajar bajo un modo de producción industrial, y que este encuentro, en lugar de menoscabar las virtudes de su cine, produce resultados interesantes de por sí y le permite decir cosas nuevas.

Las dos están basadas (de distintas maneras) en cintas previas. *Scream of Stone* no es exactamente una ficcionalización de la vida de Reinhold Messner en *The Dark Glow of the Mountains* (1984), pero sí comparte muchos de sus motivos y temas, además de que la historia en sí fue sugerida por Messner durante el rodaje de este documental. *Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans* es un *remake*, o más exactamente, una recreación, de la película de Abel Ferrara *The Bad Lieutenant* (1992). En la primera, Herzog, todavía reticente a adaptarse al modo industrial, se muestra menos acertado en la dirección y termina por desconocer la película; sin embargo, temas que ocupaban un lugar secundario dentro de su obra avanzan hacia el primer plano (y viceversa). En la segunda, se siente mucho más cómodo dentro del sistema, y lo usa deliberadamente para explorar aspectos o registros que en sus obras más personales suele dejar de lado. En ambos casos el cambio de modo de producción hace seguramente que se precluyan algunas de las posibilidades que normalmente habitan su cine, pero al mismo tiempo abre otras nuevas, renovando con aire fresco la obra de un director de obsesiones recurrentes.

3.1. Scream of Stone *(1991)*

En 1991, Herzog siente como una seria limitación el no hacerse cargo de la película, desde su concepción misma, a través de la escritura del guion:

> Walter Saxer, mi jefe de producción en muchas películas, recogió la historia y la desarrolló con un colega. Él fue la fuerza motriz tras la película desde el comienzo. Me gustaron mucho las ideas que de inmediato se le ocurrieron, pero también vi que el guion tenía muchas debilidades, *en particular los diálogos* [...]. Finalmente, llegamos a un acuerdo y me incorporé al proyecto, trabajando primero un poco en el guion. Desafortunadamente, me encontré contra un muro de piedra cuando llegó el momento de hacer verdaderos cambios, a

[47] Podría incluirse también en este apartado *Rescue Dawn* (2006), que si bien es un proyecto original de Herzog, e incluso recrea la historia de su documental *Little Dieter Needs to Fly* (1997), está implementado de una manera más 'comercial' que las películas habituales del director, con una narrativa lineal (abandonando su característica circularidad) y con cierta exaltación patriótica de los combatientes estadounidenses. Por ser, sin embargo, menos radical en su diferencia que las otras dos películas que estudiamos, y también por razones de espacio, no emprenderé un análisis detallado de esta cinta.

> pesar de que felizmente hice yo mismo el *casting* [...]. Necesitaba urgentemente más cambios, pero como se me impidió hacerlos, *no puedo siquiera decir que Scream of Stone sea mi película* (2002: 223; subrayado nuestro).

Esta insistencia en 'corregir' el guion expone una voluntad de apropiación (no en el sentido de plagio, sino de internalización) de las ideas ajenas. Creo que las "debilidades" del guion (ciertas o falsas) son un pretexto para transformar el proyecto de otro (Saxer) en un asunto netamente personal. Es curioso que Herzog critique particularmente los diálogos, cuando típicamente sus guiones no presentan diálogos, sino solo descripciones de las acciones. Los "cambios verdaderos" que el director quería implementar eran de seguro cambios significativos y estructurales (mucho más allá de los diálogos), a tal punto que el guion de Saxer hubiera quedado como un mero borrador, una fuente de inspiración en el mismo sentido en que *Woyzeck* o *Cobra verde* están basadas en obras literarias. Tras estas declaraciones se expone pues una dificultad de parte del director para trabajar en equipo *en este nivel*. Herzog era consciente, como vimos, de que a la hora del rodaje la realidad tiende a poner obstáculos a la voluntad, y de que el trabajo del director consiste no tanto en demolerlos como en asimilarlos, pero no estaba dispuesto a ceder control en la etapa inicial, en la concepción del film. Su deseo de modificar sustancialmente el guion es el deseo de retener los privilegios del modo autorial, en el que, por lo menos mientras el proyecto permanece en el papel, el autor es idéntico a un autor literario. La sensación de no haber tenido el control de la creación, lo lleva a desconocer, en última instancia, el resultado.

¿Es *Scream of Stone* una película de Herzog? Brad Prager toma literalmente las declaraciones citadas y señala que es posible desvincular el film de la obra del director: "Visto bajo esta luz, *Scream of Stone* fue para Herzog lo que *Spartacus* (1960) fue para Stanley Kubrick o *Dune* (1984) para David Lynch" (Prager 2007: 115). Falta, dice Prager, el antihéroe desmesurado (Aguirre, Fitzcarraldo) o apocado (Kaspar Hauser, Stroszeck) típico de los filmes de Herzog. Los protagonistas rivales (el alpinista clásico y el escalador de paredes [*indoor climbing*]) son héroes narcisistas no menos preocupados por su imagen pública y mediática que por su desafío a la naturaleza. Yo diría que el personaje típicamente herzoguiano es Fingerless, interpretado por Brad Dourif (uno de los actores favoritos de Herzog en las últimas décadas, aunque generalmente reservado para roles secundarios). Fingerless es aparentemente un chiflado; sin embargo, su locura adquiere talla épica en la última escena de la película, cuando descubrimos que ha sido el primero en alcanzar la cumbre de Cerro Torre, y ha derrotado por tanto a sus famosos y profesionales competidores, con el único objetivo de rendirle homenaje a su ídolo,

Mae West. Poco interesado en fulgores mediáticos, Fingerless ha dejado sin embargo cuatro dedos[48] —y su nombre— en su terrible batalla con la cumbre, y es quien termina dando nombre a la película: "Cerro Torre is not a mountain, it's a scream of stone", dice en uno de sus diálogos. Herzog ha reclamado, precisamente, que este fue el único personaje que le dejaron cambiar en el guion (2002: 223). De modo que no se trataría tanto de una ausencia, como sostiene Prager, sino de un desplazamiento al segundo plano del personaje herzoguiano. Se mantienen en cambio en el primer plano otros temas herzoguianos como la lucha del hombre con la naturaleza, en la que esta demuestra su inmensidad y su indiferencia (elocuente es, en este sentido, el cierre de la película, con un plano aéreo donde Roccia, uno de los personajes, es un pequeñísimo punto en la cumbre de la montaña imponente).

Pero la luz un tanto negativa con que están retratados los tres personajes principales (los dos alpinistas rivales que se enfrentan en la escalada del Cerro Torre y el periodista deportivo Iván [Donald Sutherland], que alimenta la porfía y trama toda la competencia) no tiene únicamente que leerse como una expresión de las limitaciones que las condiciones de producción imponían al esquema autorial del director. Cabe recordar en este punto que el sentimiento de Herzog con respecto al montañismo, y toda la concepción de aventura que este implica, es bastante ambivalente, y oscila entre la admiración por la proeza, y el rechazo de una dificultad artificial y autocomplaciente[49]. Herzog no solo rechaza para sí la etiqueta de aventurero que con tanta frecuencia se le adjudica, sino que cuestiona las premisas mismas del aventurerismo:

> Muchos hablan de sus expediciones en términos militares: "Conquistamos la cima", "Retornamos victoriosos del monte Everest". No lo soporto. Y lo que es más, la gente de esas regiones no escala las montañas; las respetan mucho más que muchos de estos llamados 'aventureros'. Hay una filosofía viciada detrás de esta búsqueda de aventura. [...] Aborrezco absolutamente a los aventureros, y odio particularmente este pseudo aventurerismo cuando el alpinismo llega a ser una forma de llegar al extremo de la resistencia humana. Tuve algunas discusiones con Messner sobre esto (2002: 199).

Es probable —si se me permite especular por un momento— que si Herzog hubiera tenido todo el control de la producción, como siempre, hubiera hecho un film típicamente herzoguiano, con su protagonista

[48] Este detalle está claramente inspirado en Reinhold Messner, protagonista del documental ya mencionado de Herzog.

[49] De manera un tanto similar, el primer cortometraje de Herzog, *Herakles* (1962), usa el contrapunto para criticar la vanidad y superficialidad del fisicoculturismo.

desmesurado, *larger-than-life*, rayano al mismo tiempo en la locura y en la grandeza, como Aguirre, Fitzcarraldo o el Stroszek de *Signs of Life* (1968). El tema del montañismo se prestaba a tal desarrollo. Sin embargo, las limitaciones en las condiciones de producción hacen aflorar otras perspectivas más recónditas y menos típicas que el propio autor guarda sobre el tema. Resentido por los límites a su control del proyecto, Herzog terminó por expresar en el film su resentimiento frente a los aspectos más vanos del aventurerismo de montaña, cosa que hubiera sido difícil que ocurra si la película fuera más 'cercana a su corazón', para emplear una frase habitual del propio Herzog. Es pues mi hipótesis que las limitaciones a la libertad del autor o, para decirlo más precisamente, la transición de un modelo instersticial a uno más industrial, pueden ser tanto productivas como restrictivas[50]. Globalmente, *Scream of Stone* no es una película demasiado lograda, valga decirlo, y en ese sentido se dejan sentir sus limitaciones, pero resulta interesante en el conjunto de la obra de Herzog justamente porque no logra encajar del todo, y sus 'fallos' son al mismo tiempo nuevas vías potenciales en el a veces predecible (o por lo menos, exento de sorpresas) universo de nuestro autor.

Scream of Stone es también, atípicamente, una crítica a la cultura mediática y a la espectacularización de la experiencia personal. Si bien son conocidas las opiniones de Herzog con respecto a la televisión, a la que considera poco menos que un azote de dios[51], generalmente reserva tales opiniones para su persona pública, y en sus películas se dedica a asuntos que considera más interesantes y positivos, aun cuando el caso pudiera prestarse para un desarrollo mediático. En *Grizzly Man* (2005), por ejemplo, deja de lado la relación de Timothy Treadwell, el activista ecologista cuya vida narra el filme, con los medios (que fue el eje de la cobertura periodística después de su desaparición en el Parque Nacional de Katmai, Alaska) para enfocarse en su relación con la naturaleza y en su trabajo como documentalista aficionado. *Scream of Stone* es la única película en que Herzog aborda directamente el tema. Y la manera en que lo hace es por demás interesante. En la primera escena de la película vemos al propio Werner Herzog dirigiendo al equipo de televisión que transmitirá en vivo el campeonato mundial de escalada interior que se lleva a cabo en un

[50] El caso de Buñuel ilustrará con mayor extensión y claridad este mismo principio en el siguiente capítulo.

[51] Vaya, para muestra, un botón: "El mayor peligro, en mi opinión, es la televisión, porque hasta cierto punto arruina nuestra visión y nos hace muy tristes y solitarios. Nuestros nietos nos culparán por no haber lanzado granadas de mano a las estaciones de televisión debido a los comerciales. La televisión mata nuestra imaginación y con lo que terminamos es con imágenes gastadas debido a la inhabilidad de mucha gente para buscar otras frescas" (2002: 66).

coliseo. Herzog posiciona las cámaras y las luces, y pide que el automóvil que será el premio para el ganador quede más brillante. El director del film se encuentra pues representado como —y reducido a— director de un equipo televisivo, subordinado de Iván, el periodista deportivo, quien ha organizado todo el evento. Iván es un personaje poco simpático: "Iván es un tanto abominable; documenta todo y está dispuesto a sustituir la reproducción de la experiencia en lugar de la experiencia misma. Después de que Martin gana la competencia de escalada interior, por ejemplo, el primer comentario de Iván es: 'Estuvo fantástico, espera a ver el video'" (Prager 2007: 112). Prager agrega que Herzog es reemplazado por Iván en la escena siguiente a la inicial, pero esto no es exacto; más que una relación de identidad entre ambos, se trata de una relación de jerarquía: Iván es el productor de todo el evento, y Herzog solo el director de la filmación. La autodegradación de la figura de Herzog de la que habla Prager no consiste, como este sostiene, en colocarse en la posición del monstruo mediático (lo que sería un tanto inexplicable y, de hecho, el crítico no ofrece explicaciones al respecto), sino como un peón en un modo de producción (el industrial) que lo excede y que le sustrae su condición de autor.

Scream of Stone nos interesa también porque es otra de las películas de Herzog filmadas en Sudamérica, en este caso en la Patagonia argentina. En realidad, la mayor parte transcurre en las inmediaciones del Cerro Torre, en el Parque Nacional Los Glaciares, y poco es lo que se ve de la cultura local (con excepción de algunas breves tomas en El Calafate). Limitada fue también la interacción de la producción con los locales, a diferencia de lo ocurrido en las producciones de Herzog en el Perú. Hay, sin embargo, un par de presencias que vale la pena destacar. Una es la de Lautaro Murúa, importante actor en el cine argentino de los años cincuenta y sesenta, y también director de algunas películas, que aquí tiene un pequeño rol como el estanciero que le vende o alquila a Roccia la casa en la que este se retira después de su derrota frente a Martin. Con esta elección, Herzog le rinde un discreto homenaje a la historia cinematográfica de la región, ya que colocar como una presencia reconocible en la pantalla a un director de cine local (como hizo anteriormente con el brasileño Ruy Guerra en *Aguirre*) significa reconocer no solo a un individuo, sino a una cinematografía. Murúa (como Guerra) representa aquí al cine argentino, que ya tocó estos temas y encuadró estos paisajes. La otra presencia es la de Chavela Vargas, ícono de la música popular mexicana que en los noventa aparecerá interpretando sus temas en varias películas de Pedro Almodóvar, y que aquí tiene una temprana aparición como la india que vive al fondo de la casa, y que "es parte del inventario", según el estanciero. La india cumple un rol importante pese a su brevedad, ya que encarna la figura del visionario, querida para Herzog (y más desarrollada,

por ejemplo, en *Heart of Glass* [1976]). Con un lenguaje hermético tanto en su código (ya que habla en lengua indígena) como en su mensaje (sentencioso y simbólico), la india parece articular la voz de la tierra o de la montaña. Dice que siempre estuvo allí y nunca se va a mover, y habla con extrañeza y sospecha de los forasteros que aparecen de tanto en tanto. Herzog, el director forastero, le otorga la voz de la verdad (de la verdad profunda y poética) a esta encarnación de la Patagonia[52].

A mi entender, no se trata (solo) de explotar el talento local, ya sea por un afán de mayor realismo o de disminuir costos de producción, sino de una manera de interactuar con la localización, de insertarse en una historia y una tradición representativa. La localización se hace presente recurriendo, una vez más, al archivo. En *Scream of Stone* se replica a escala reducida un modo de aproximación al espacio que en *Aguirre* y *Fitzcarraldo* hemos podido apreciar con mayor claridad.

3.2. Bad Lieutenant *(2009)*

Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans (2009) nos coloca en la insólita situación de un *remake* a cargo de Werner Herzog, ya que *Bad Lieutenant* (1992) es el título de una película del director neoyorquino Abel Ferrara, con la que tiene algunos elementos en común. Un *remake*, la reconfiguración o recreación de imágenes 'usadas', por así decirlo, parece ser todo lo contrario a la filosofía visual de nuestro autor, quien ha afirmado en numerosas ocasiones estar a la búsqueda de imágenes *nuevas* que permitan contrarrestar la 'contaminación visual' de las gastadas y vacías imágenes de la publicidad y la televisión, como vimos. Herzog no quiere pues, en absoluto, convertirse en reciclador fílmico, y declara que su película *no* es un *remake*, que nunca ha visto siquiera la película de Abel Ferrara[53], y que la primera parte del título fue impuesta por el productor[54], que poseía los

[52] No deja de ser peculiar que el director emplee a una actriz mexicana para representar a una 'auténtica' india patagónica (y para rizar el rizo, Chavela Vargas es originaria de Costa Rica, y Lautaro Murúa, de Chile), aunque esto puede estar asociado a azares de la producción.

[53] Por su parte este, al enterarse en junio de 2008, que se planeaba una nueva versión de su obra, declaró que esto le producía "a horrible feeling", "like when you get robbed", y que los responsables de este *remake* "should all die in hell" (<http://www.imdb.com/title/tt1095217/trivia>). Falta saber si las explicaciones de Herzog, y la película misma, han logrado persuadirle de lo contrario.

[54] Sin embargo, en el título en español de la película en Latinoamérica, *Enemigo interno*, se pierde la referencia al original. No así en España, en donde tanto la de Ferrara como la de Herzog se titulan *Teniente corrupto*.

derechos de aquella cinta, y quería "empezar una franquicia", según Herzog. O quizás solo pensó que sería una buena jugada comercial el relacionarlas, ya que la original se había convertido un poco en película de culto, y había figurado en algunos *rankings* entre las diez mejores de la década de los noventa. Pero tampoco puede suponerse como una mera coincidencia el que ambas traten de un policía corrupto, violento, apostador y adicto a las drogas, que trata de resolver un crimen mientras da rienda suelta a sus oscuras pulsiones. Aquí terminan, sin embargo, las coincidencias: los demás detalles de la trama, la ambientación y el tono general de la película difieren. Si bien el director puede no haber visto la película original, el guionista, William Finkelstein, ciertamente la había visto y se inspiró en ella[55]. Herzog logra salvar su responsabilidad del pecado del *remake*, pero la película no puede considerarse propiamente como original, sino, a lo más, como una 'versión libre' (o *reimagining*, como suele decirse últimamente) de su predecesora.

Herzog, casi dos décadas después de *Scream of Stone*, trabaja nuevamente con un guion ajeno. Su actitud, sin embargo, con respecto a este hecho, y con respecto al modo de producción industrial y sus procedimientos, ha cambiado radicalmente, y creemos que mucho tiene que ver en ello su afincamiento en la meca del cine (industrial), así como su colaboración en los últimos años con grandes productoras. Cuenta el director que recibió el guion con una nota adjunta sugiriéndole rodarlo con tal productora y con Nicolas Cage (presumiblemente ya involucrado en el proyecto) para el papel protagónico. Esta vez no encontró el guion lleno de defectos, sino muy interesante y original, y con Cage bastaron 60 segundos de una llamada de larga distancia para llegar a un acuerdo; una noche fue suficiente para arreglar el contrato con la productora[56]. El indómito director parece por fin capaz de integrarse al modelo industrial.

De otro modo no podría explicarse que nos encontremos frente a una película de género y no de autor. Anteriormente hemos visto que Aguirre no puede considerarse una película de aventuras, sino en todo caso, un film de autor que aprovecha algunos componentes del género de aventura. Muy distinto es el caso de *Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans.* De hecho, nos encontramos en la posición simétricamente opuesta: si *Aguirre* es una película de autor con una inflexión de género, *Bad Lieutenant* es

[55] "It became just a starting point. There was never any attempt towards influence, to recreate a movie or to use it as a template", dice Finkelstein, reconociendo y negando a la vez la influencia de su predecesora (<http://www.youtube.com/watch?v=goEkaK6WK98&feature=related>, 12').

[56] Estas declaraciones las ofreció Herzog en una presentación de la película en el Tribeca Grand Hotel de Nueva York, el 28 de octubre de 2009, y pueden consultarse en <http://www.youtube.com/watch?v=goEkaK6WK98&feature=related>.

una película de género con una inflexión autorial[57]. El género policial (o de crimen, como se dice en inglés) es uno de los más amplios en el cine, con gran cantidad de subgéneros y bastante libertad para recomposiciones o replanteamientos. Por eso, pese a que casi todos los reseñadores de la película coinciden en lo extraña que esta resulta, no deja de calzar sin embargo con comodidad en el género, repitiendo incluso algunos de sus clichés (por ejemplo, los interrogatorios en la estación de policía o el personaje del capitán afroamericano). Más específicamente se trata de una combinación de *crime comedy* (en su vertiente más negra), (neo)*film noir* y *police procedural*. Demostrar esto implicaría trazar primero las características principales de estos subgéneros, y ver luego cómo nuestra película se acomoda a ellas, pero creo que hacer tal cosa significaría desviarnos de nuestro enfoque. Especialmente porque también se puede mostrar (cuando menos indiciariamente) la pertenencia de la película al género policial a través de su modo de producción. William Finkelstein, el guionista principal de la película, es un especialista en este género (particularmente en la vertiente de procedimientos policiales), como lo atestigua su trabajo en las series de televisión *Murder One*, *Law & Order* y *NYPD Blue*.

Pero, además, la propia división del trabajo al estilo industrial, y la ubicación del director como una pieza importante, pero ciertamente no irremplazable, son elementos constitutivos del cine de género, que es el producto típico, y casi único, del cine industrial. Un cineasta-autor que se proponga trabajar dentro de un género, pero que no tenga limitaciones reales a sus decisiones estéticas producirá precisamente algo como *Aguirre*. Un cineasta 'de prestigio' que se incorpore al modo industrial contará con una libertad de maniobra considerable, pero nunca ilimitada[58]. Y las limitaciones no necesariamente tienen que expresarse en términos de censura (aquello que no se puede hacer). No hace falta partir de una hipótesis de conflicto: un director que trabaja en base a un guion ajeno y firmemente enmarcado en un género, con actores superestrellas que arrastran y evocan ciertos tipos de personajes y de películas, con técnicos versados en los estándares de la industria, podría aprovechar todo aquello para desplegar su creatividad enmarcada (que seguramente será distinta

[57] *My Son, My Son, What Have You Done?* (2009), inmediatamente posterior a *Bad Lieutenant*, es un buen ejemplo de cómo Herzog puede nuevamente tomar algunas premisas del género policial para hacer una película netamente personal. Esta película, con su protagonista abismándose en la locura, con su simbología misteriosa y su temporalidad detenida, es mucho más un fil de Herzog que un policial. Para esto fue por supuesto necesario volver a convertirse en su propio productor.

[58] También existe el director que crece dentro del cine de género, y que logra encontrar una voz propia sin salirse de él, es el caso de los grandes directores de Hollywood como Alfred Hitchcock o Martin Scorsese, por poner solo un par de ejemplos.

de su creatividad liberada[59]), para teñir con sus propios colores el formato en el que trabaja. Un director talentoso y con personalidad puede hacer sin duda una película de género que no será nunca una película promedio.

¿Cuáles son esos toques autoriales en *Bad Lieutenant*? Primero, todos aquellos detalles más celebrados por la prensa: las iguanas que cantan jazz, el alma danzante de Big Fate, la serpiente de río con que se abre la película, una escena filmada desde el punto de vista de un cocodrilo. Las dos primeras están naturalizadas en la narrativa como alucinaciones provocadas por la heroína, pero esto resulta secundario: su extrañeza en medio de una narración realista es lo que persiste en el espectador. Por otra parte, los animales son característicos de las películas de Herzog; aquí son siempre reptiles, quizás mostrando lo amenazador y primitivo del entorno en Nueva Orleans tras el desastre del *Katrina*. Pero lo que está presente en esta película, de principio a fin, y brilla por su ausencia en la obra de Herzog, es el humor. Mientras que muchas de sus películas tienen un cierto aire de solemnidad, aquí se respira ligereza. Humor verbal en los diálogos que derrochan agudeza (esto es por cierto típico del género policial) y humor visual en los detalles insólitos mencionados, así como en los abusos del policía que rompe todas las normas no solo legales, sino también sociales, y hasta del sentido común (el prenderse un porro delante de uno de sus principales sospechosos puede ser un buen ejemplo). Humor negro en el que el desconcierto desemboca en carcajada. El humor de esta película es, en nuestra opinión, un claro subproducto del modo industrial en el que está trabajando Herzog. El no tener el control de todos los elementos de la producción, el no partir de sus más íntimas obsesiones, le permite al director tomarse menos en serio de lo habitual y mostrar su lado más lúdico.

Por último, mientras el *Bad Lieutenant* de Ferrara transcurría en un Nueva York más o menos genérico y cinematográfico, el de Herzog se ubica en un espacio sumamente específico: el Nueva Orleans post-*Katrina*. Si bien la ciudad no llega a ser, como la selva, protagonista de la película, el director se preocupa constantemente por mostrar sus espacios, su personalidad y su reciente conmoción. Las inundaciones provocadas por el huracán abren la película y luego, sus secuelas se dejan ver en el barrio de inmigrantes en el que ocurre el crimen de la historia. Nueva Orleans es una ciudad turbada por un cierto caos que se ha instalado y que se resiste a desaparecer, donde la ley ha dejado de regir, la gente vive al límite y hasta los reptiles han abandonado su hábitat. Una perfecta caja de resonancia

[59] Tal vez pueda establecerse una comparación con la poesía en verso libre versus aquella escrita en formas estróficas fijas, como el soneto. Cada una le plantea al poeta retos diferentes, y le permite también diferentes posibilidades. Hay poetas que logran un buen dominio de ambos formatos.

para la vida turbulenta y caótica del protagonista, cuyo descenso moral no impide (más bien permite) su ascenso en la jerarquía policial. Herzog no pretende, por supuesto, una reflexión sobre los problemas sociales provocados por el desastre, pero sí lo entiende como el marco perfecto para su historia. Y se preocupa en mostrarlo.

Si en *Scream of Stone* el modo industrial en el que se embarca un poco a regañadientes le permitía sacar a luz su visión sobre temas que están más allá del repertorio habitual de sus obsesiones, en *Bad Lieutenant*, ya más cómodo dentro de la industria, se permite dejar de lado su habitual seriedad y exponer su lado lúdico. Por eso creemos que el cine de Herzog se enriquece, y no se empobrece, al ser capaz de trabajar bajo supuestos distintos a los que han guiado la mayor parte de su obra. El cine de Herzog en el nuevo milenio (a estas dos películas cabría agregar *Queen of the Desert* (2015) y *Salt and Fire* (2016), que confirman la tendencia señalada) presenta nuevas facetas, que a veces desconciertan a sus seguidores más fieles, y obligan a revisar las asunciones de la crítica. Al mismo tiempo, Herzog continúa produciendo sus documentales independientes y personales, con temas clásicos (*Into the Inferno*, 2016) y nuevos (*Lo and Behold, Reveries of the Connected World*, 2016).

En conclusión, hemos visto cómo el modo de producción autorial-omnipotente que Werner Herzog tan bien representa, queda puesto en entredicho por el propio director, tanto en esta última década, en la que juega con el modo industrial para explorar sus potencialidades e impensadas riquezas, como en su práctica fílmica anterior (distante de la imagen pública que quiere construirse en entrevistas y declaraciones). Herzog ha entendido siempre que hay una miríada de elementos que escapan a su control y que la negociación y la mimetización —hasta donde es posible— con lo local son la manera de convertir esos sujetos y factores díscolos en productivos. Además de ello, Herzog, el viajero cosmopolita por excelencia, guarda una relación particular con América Latina, y en particular con la Amazonía, no solo porque allí ha filmado las dos películas más importantes de su carrera, sino porque demuestra —aunque a veces gusta disimularlo— tener un conocimiento más o menos profundo de su historia y su literatura, de su imaginario y su cinematografía. Yo creo que Herzog conscientemente y no por casualidad escogió para sus películas dos de las venas esenciales —y abiertas— de la historia amazónica, y que quería dialogar también con esa tradición latinoamericana, pero aun si no fuera verificable dicha elección deliberada, existen en estas obras elementos suficientes para insertarlas dentro de esta tradición, a la cual enriquecen. Espero haber demostrado que peruanizar a Herzog no es una idea caprichosa ni descabellada, sino un gesto casi natural que sin embargo hacía falta en la crítica, casi siempre eurocentrista, de su obra.

Capítulo III

Buñuel en México: ¿genio atrapado en la industria?

Como Herzog, Luis Buñuel ha permanecido fuertemente enmarcado en el cine de autor, probablemente como uno de los autores paradigmáticos en el cine mundial, y relativamente impermeable al revisionismo crítico que ha sufrido este marco conceptual. Creo que esto se debe a dos razones: primero, sus dos películas vanguardistas de juventud (*Un chien andalou* y *L'âge d'or*), que son claramente autoriales (aun si se trata de una coautoría en el caso de la primera) y pertenecientes, en su producción y distribución, más a un circuito literario o artístico que cinematográfico[1]. El segundo factor es que la reaparición de Buñuel en la escena internacional a partir de *Los olvidados* (1950) se da de la mano de André Bazin, precisamente el conceptualizador de la teoría del autor, y admirador de la película, con la que ilustró sus planteamientos sobre la cámara como el equivalente a la pluma del escritor (*caméra-stylo*).

Desde esta perspectiva, por lo general, se menospreció el periodo mexicano del director en muchas de las biografías y obras dedicadas a la totalidad de su filmografía, en las que solo dos o tres de las 18 películas producidas en México eran tomadas en cuenta, en un claro desbalance respecto al tratamiento de su último periodo francés. Al mismo tiempo, sin embargo, a partir de la década del noventa se produce en la crítica una revaloración de esta etapa, tanto mediante la aparición de estudios

[1] *Un perro andaluz* fue financiada por la madre de Buñuel y *La edad de oro* por un mecenas simpatizante del movimiento surrealista. Ambas fueron producidas por sus propios autores sin ningún condicionamiento, e incluso la única condición inicial planteada por el vizconde de Noailles para *L'âge d'or*, la participación de Stravinsky, fue orgullosamente rechazada por el director. Ambas fueron exhibidas en salas no comerciales y para la segunda se montó en la antesala del teatro una exhibición surrealista que luego fue destruida durante las protestas contra la película.

completamente enfocados en este periodo, como mediante la incorporación de obras mexicanas no canónicas en estudios panorámicos. Esta relectura emprendida por varios estudios críticos ha puesto de relieve las tensiones entre la industria mexicana en la que trabajó Buñuel, su sistema de géneros y convenciones, y su ideología conservadora; en oposición a las convicciones personales del autor, quien supo modular y subvertir estas convenciones para transmitir un mensaje a veces opuesto al de la superficie del texto. Otros estudios, como el de Acevedo-Muñoz (2003), han completado esta lectura mostrando que no fue solamente el talento individual —innegable, por otra parte— del cineasta el que le permitió hacer tal cosa, sino que había dentro de la intelectualidad mexicana de los cincuenta, una revisión crítica del discurso oficial, y dentro de la industria del cine, un agotamiento de ciertos géneros y formulas, y el surgimiento de otros nuevos, más acordes con los procesos de modernización que se experimentaban en México bajo el llamado alemanismo, el sexenio de gobierno del presidente Miguel Alemán (1946-1952).

Con todo, y pese a la abundante bibliografía sobre este director, permanecen algunas zonas oscuras en su filmografía. En particular, las coproducciones en lenguas inglesa y francesa que realizó en México, y que difícilmente logran encajar en los modelos planteados para el grueso de su producción en este país. En la disputa entre un Buñuel español (visión esencialista) y un Buñuel mexicano (visión contextualista) se oscurece la existencia de un Buñuel transnacional que, sin embargo, resalta claramente en una revisión rápida de su filmografía del periodo mexicano (1946-1964).

¿Cómo aproximarse a esta transnacionalidad? El tema de las relaciones y tensiones entre lo nacional y lo foráneo no es precisamente una constante de sus películas mexicanas, aunque en ocasiones (como veremos para algunas películas) lo aborda, de manera por demás interesante. Temáticamente, Buñuel evita (aun cuando el argumento lo permitiría: *Robinson Crusoe*, *El río y la muerte*) o caricaturiza (*Gran Casino*, *La mort en ce jardin*) la perspectiva del exiliado clásico, alejándose de la celebración nostálgica del bien perdido, del desarraigo como trauma, de la fantasía compensatoria del retorno. Privilegia en cambio la figura del *nómade* (Durham Peters 1999), del trashumante, del que hace su patria del lugar en el que se encuentra. Pero, además, en su práctica cinematográfica, Buñuel se muestra también nomádico, al adaptarse a distintos sistemas de producción; al inscribirse, con igual facilidad, en los géneros y convenciones del cine mexicano de la Época de Oro, del cine de Hollywood de los cincuenta y del cine francés de la tradición de calidad; y establecer en cada caso diálogos interesantes con la tradición dentro de la cual está trabajando. El cine de Buñuel es transnacional no solamente porque, puesto a elegir, simpatiza con la figura del desarraigo (más que con la de la nostalgia), sino,

sobre todo, porque adopta la nacionalidad (entendida en tanto tradición simbólica y fílmica) del espacio en el que se encuentra.

Empezaré por narrar la curiosa concatenación de circunstancias que llevaron a Buñuel hasta México. Tales circunstancias responden a lo azaroso de un destino individual, según enfatiza el propio director, pero no están desligadas, por otro lado, de las causalidades de la historia, en especial de las particularidades del exilio republicano español[2]. Creo, además, que puede ser interesante contrastar este periplo con otro llevado a cabo un par de décadas antes, y no menos esencial para la historia del cine mexicano (y del cine transnacional): me refiero a la accidentada e inconclusa filmación de *¡Que viva México!* por el ruso Serguéi Eisenstein. Siguiendo un itinerario similar y enfrentándose a problemas parecidos antes de su arribo a México, los dos directores llegan en momentos muy distintos de la industria mexicana, y por tanto, las propuestas estéticas que planteen serán también de orden muy diferente. A continuación, haré una breve revisión de los planteamientos de la crítica con respecto al periodo mexicano de Buñuel, tomando en cuenta que la aparición a partir de la década del noventa de una serie de trabajos enfocados en esta etapa terminan por poner en entredicho la premisa —estándar— de la infravaloración de esta parte de su filmografía. Una vez claro el estado de la cuestión con respecto a mi corpus, pasaré a concentrarme en los temas de (trans) nacionalidad que plantea la obra de Buñuel, y a revisar cómo ha planteado dichos temas para definir mi propuesta de lectura, que trataré de sustentar a través del análisis de cinco películas del director, seleccionando entre las propiamente mexicanas y las norteamericanas y francesas filmadas en México.

1. Introducción: Buñuel y Eisenstein

En la historia del cine mexicano, dos extranjeros desempeñaron un papel fundamental: Serguéi Eisenstein y Luis Buñuel. Ambos llegaron al país procedentes de Estados Unidos, en donde habían pasado una temporada particularmente improductiva, sin lograr congeniar con el sistema de producción de los estudios de Hollywood. Ambos retrataron lo que consideraron esencial de la cultura mexicana. Ambos se ganaron, ya con su presencia constante, ya con la huella de su paso y propuesta estética,

[2] Volveremos a este contexto en el siguiente capítulo para hablar de Max Aub, que puede considerarse como un exiliado más 'clásico' que Buñuel en el sentido de que estuvo involucrado en las disputas y tomas de posición de los republicanos en el exilio, mientras que Buñuel se mantuvo aparte de toda aquella discusión y limitó sus relaciones con otros exiliados a algunas amistades personales.

un lugar prominente en la industria de la llamada Edad de Oro del cine mexicano. Repasemos brevemente sus historias.

Serguéi Eisenstein llegó a México después de una accidentada pasantía en la Paramount, adonde había arribado con el propósito de aprender el uso de la nueva tecnología del sonoro para transmitir luego este saber a sus colegas de la Unión Soviética. El aprendizaje era eminentemente práctico e implicaba la realización de un proyecto; sin embargo, los sucesivos guiones que les presentó a los ejecutivos de la Paramount no fueron del agrado de estos, y la situación evolucionó hasta hacerse insostenible. Entonces Upton Sinclair, escritor socialista americano, le ofreció ir a filmar una película a México, dándole libertad creativa para plantearla, bajo la única condición de que el film no fuera político. El financiamiento provenía, en su mayor parte, de la esposa de Sinclair, que tenía una fortuna considerable. Eisenstein quedó tan fascinado con México que se dedicó a explorar el país mientras la estructura de la película iba tomando forma en su cabeza, y cuando empezó a filmar ya había excedido largamente los plazos y el presupuesto del contrato. Después de una serie de malentendidos, Sinclair decidió cancelar el proyecto, Eisenstein se quedó sin rodar uno de los cuatro episodios principales de los que se componía el filme (precisamente el que correspondía al México contemporáneo y revolucionario), y lo que es peor, nunca tuvo acceso al material existente para poder montarlo. Sinclair, en su afán de recuperar su inversión, le encargó el trabajo primeramente a Sol Lesser (quien produjo dos largometrajes y un corto) y, más adelante, a Marie Seton, primera biógrafa del cineasta ruso. En 1979, varias décadas después de la muerte del director, Grigori Alekxandrov, su camarógrafo y cómplice en aquella aventura mexicana, pudo tener acceso al material y editarlo conforme al guion dejado por Eisenstein. *¡Que viva México!* es pues, mal que bien, la versión 'oficial', aunque inevitablemente incompleta, del proyecto frustrado de Eisenstein.

Pero aun sin haber cobrado su forma definitiva, el material rodado por Eisenstein tuvo oportunidad de circular en su localización, si bien no entre el público masivo, por lo menos entre los hombres de cine de la, por entonces, incipiente industria mexicana. Es un hecho reconocido unánimemente por los críticos que la película de Eisenstein, incompleta y todo, caprichosamente editada y todo, marcó una pauta en la estética del cine mexicano por venir. Eisenstein se valió, para su creación de una estética de la 'mexicanidad', tanto del hieratismo de las ruinas prehispánicas, como del monumentalismo de los muralistas entonces en pleno apogeo creativo[3]. Charles Ramírez Berg (1994) expone cómo todo este conjunto

[3] Recordemos que el 'prólogo' de la película estaba dedicado a Siqueiros, y la secuencia —nunca filmada— de la 'Soldadera', a Orozco.

de influencias, entre las que Eisenstein es solo una (aunque ciertamente no de las menores), moldeó la estética del cine mexicano de la Edad de Oro, representada por antonomasia por el binomio formado por el Indio Fernández como director y Gabriel Figueroa cómo fotógrafo. En *¡Que viva México!* ya se puede apreciar dicha estética expresada en recursos como la predominancia de ángulos en contrapicado; el enfoque en profundidad de campo que permite apreciar tanto el paisaje del fondo como las figuras —generalmente inmutables— colocadas en el primer plano; la inclusión de líneas diagonales en el encuadre para generar mayor dinamismo; y la composición dialéctica que acentúa los contrastes dentro del plano (por ejemplo, entre luz y oscuridad, o vida/muerte, etc.) (Ramírez Berg 1994: 16-20). Todas estas características se convertirán en constantes de la estética 'nacional' creada por Fernández y Figueroa que dominará gran parte del cine mexicano. Injertando dinamismo y movimiento a una estética que con Eisenstein era más bien estática y hierática, pero manteniendo sus principales rasgos, quedarán sentadas las bases del estilo de la fotografía del cine clásico mexicano.

Por su parte, Luis Buñuel llegó a México también por azar; no en vano el azar desempeña un rol tan importante en sus obras y en su concepción del arte[4]. Pero muchas veces lo que es azar en términos individuales resulta perfectamente explicable —y causal— en términos colectivos e históricos. Buñuel formó parte del enorme contingente del exilio español producido por la derrota de la República después de la Guerra Civil de 1936-1939. El gobierno de Lázaro Cárdenas abrió las puertas de su país a los exiliados españoles, convirtiendo a México en el país de mayor afluencia de republicanos, estimados entre 30.000 y 50.000 (Gubern 1976: 218). Fue en México en donde se estableció el gobierno republicano en el exilio y donde se prolongaron las disidencias internas entre comunistas (el PCE de Juan Negrín) y socialistas (el PSOE de Indalecio Prieto) que habían contribuido no poco al desbaratamiento de la República. Fue en el Distrito Federal también donde recalaron importantes poetas, como Luis Cernuda, León Felipe, Pedro Garfias y Juan Rejano, narradores como Max Aub, filósofos como José Gaos y María Zambrano. En el campo particular del quehacer cinematográfico, México poseía además el atractivo (comparable únicamente con Argentina para el área hispana) de contar con una industria bastante desarrollada que lograba la hazaña de competir con Hollywood en el dominio del mercado regional y que podía absorber a los profesionales provenientes de España. Román Gubern (1976) ofrece

[4] El azar también desempeña un rol central en el género del melodrama, que fue el más practicado por Buñuel en su etapa mexicana. Queda por explorar la relación entre el azar en el resto de la obra de Buñuel y las coincidencias fortuitas de sus melodramas.

un listado bastante exhaustivo de los actores, guionistas, críticos, directores, técnicos, escenógrafos y músicos del exilio cinematográfico español en diversos países, entre los que destaca en primerísimo lugar México, seguidos de lejos por Argentina y Francia. Y muchos de ellos, por cierto, participaron en las películas de Buñuel, tanto delante como detrás de la cámara.

Buñuel no llegó directamente a México; he ahí el azar. Replicando en cierta manera la ruta que solamente una década atrás trazara Sergei Eisenstein, llegó primero a los Estados Unidos, en donde se pasó cerca de siete años, los que se conocen como la etapa más oscura de su carrera, ya que no dirigió ni produjo ninguna película. Llegó primeramente en 1939 como representante del gobierno español para asesorar una película estadounidense sobre los republicanos exiliados (*Cargo of Innocents* era el título) que finalmente, por razones de cautela política en un clima crecientemente conservador, nunca se realizó. Para entonces, la guerra había terminado definitivamente, con el resultado de todos conocido. Buñuel no tenía buenas relaciones con los estudios de Hollywood, ya que su estancia anterior en la Metro-Goldwyn-Mayer (en 1930, después de *L'âge d'or*, y casi al mismo tiempo que Eisenstein) había estado marcada por tensiones y desplantes. Gracias a su amistad con Iris Barry, curadora del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) y fundadora del Departamento de Cine, consigue un puesto como jefe de montaje en la sección de documentales del museo, en un momento en que Roosevelt implementaba la política del "buen vecino"[5] y Nelson Rockefeller estaba encargado de producir propaganda aliada para América Latina. Hacia el final de la guerra, sin embargo, esto empezaba a perder importancia, y más bien soplaban los primeros aires de la Guerra Fría. Es así que en 1943, Buñuel, vuelto sospechoso por su pasado 'comunista' y ateo, se ve obligado a renunciar a su puesto ante las presiones conservadoras. Trabaja a continuación en el doblaje, primero de documentales didácticos de la Marina y luego, de las películas de la Warner Bros. Pero la compañía suspendió la producción de doblajes y Buñuel quedó nuevamente sin trabajo. Recibió entonces una propuesta de Denise Tual para hacer una adaptación cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba* en Francia. La productora necesitaba hacer previamente un breve pasaje de unos días por México, antes de partir a París, y Buñuel la acompañó. Una vez allí, sin

[5] Hollywood produjo también una serie de films implementando esa política de 'amistad' entre EE UU y Latinoamérica que, aunque enmarcados en el género del musical y la comedia ligera, y recurrentes en la presentación de estereotipos, permitieron el ingreso de algunas estrellas latinas al panteón de Hollywood, como Carmen Miranda, Lupe Vélez o Dolores del Río. Ejemplos típicos serían *Down Argentine Way* (1940), *That Night in Rio* (1941) o *Saludos amigos* (1942).

embargo, el proyecto se frustró porque Francisco García Lorca decidió, con la anuencia de Buñuel, vender los derechos de la obra a unos productores londinenses que le ofrecían el doble que Tual. Buñuel se encontraba "una vez más, sin ningún proyecto en una ciudad desconocida" (Buñuel 1994: 182). Por suerte, contactó con el productor de origen ruso Óscar Dancigers, a quien conocía anteriormente, quien lo contrató para dirigir *Gran Casino*. Las circunstancias se fueron entrelazando y el director aragonés permanecerá en México durante 36 años, dirigiendo allí 20 de sus 32 películas.

Eisenstein llegó a México al final del periodo mudo, cuando la producción nacional había descendido hasta casi desaparecer, ocupando una modestísima cuota de pantalla del 1,6% (Ramírez Berg 1994: 13), y la industria estaba, por lo tanto, ávida de propuestas renovadoras. Buñuel llegó en un momento muy distinto, en plena Edad de Oro, cuando la industria se hallaba plenamente consolidada y los géneros, modos de representación y prácticas de producción estaban firmemente establecidos. Eisenstein llegó con un proyecto propio, aunque los malentendidos con los productores se harían patentes más adelante. Buñuel, que nunca tuvo grandes conflictos con los productores gracias a su favorable disposición a aceptar sus exigencias, empezó con un encargo, y tomaría muchos más en su larga estancia en el país: son lo que él mismo calificaría de "películas alimenticias". Eisenstein, por otra parte, debía retornar urgentemente a la URSS, ya que su larga temporada en el exterior lo había vuelto sospechoso a los ojos de Stalin, y necesitaba restablecer su imagen y su posición en el medio cultural soviético. Buñuel, tras la victoria del franquismo, no tenía realmente patria a la cual regresar, y se había vuelto, como tantos españoles, un exiliado[6]. En resumen, la influencia que pudo ejercer Buñuel sobre el cine mexicano es ciertamente mucho menor a la del cineasta ruso: en lugar de moldear su estética, fue moldeado por ella, y su importancia solo se ha podido apreciar en retrospectiva como un punto de fuga, a veces explícito (como en *Los olvidados* o *El ángel exterminador*), pero generalmente subrepticio, de una producción comercial que en conjunto algún crítico no ha dudado en calificar de "mundo subartístico" (Fuentes 1993: 40), ya que se había vuelto formulaica, había mantenido un sello ideológicamente conservador, nacionalista y machista, y que, en los años sesenta, entró en una profunda crisis, para, una década más tarde, dar surgimiento al llamado Nuevo Cine Mexicano (Ripstein, Cazals, Hermosillo, entre otros), esta vez bajo el modelo de cine-arte más que del

[6] Lo que no quiere decir que su obra lo sea también; de hecho no corresponde, como veremos, con las características planteadas por Hamid Naficy (2001) para los cineastas exiliados.

industrial-comercial. Buñuel constituiría la única figura transicional entre estos dos modelos encontrados de hacer cine. Ante el juicio ambivalente (Monsiváis) o francamente negativo (Fuentes) sobre la época clásica del cine mexicano, Buñuel aparece como la deseada excepción, que supo al mismo tiempo someterse a las normas de la industria y corroerlas desde dentro.

2. Buñuel en México: un estado de la cuestión

Antes de plantear mi propuesta de lectura con respecto al periodo mexicano de Buñuel, me parece importante y necesario hacer una revisión de cómo la crítica (tan abundante para este director) se ha ocupado de esta fase, y hacer, también, una evaluación de las posibilidades y límites de esta crítica. Para resumirlo en una frase: el juicio crítico ha pasado de la subvaloración a la revaloración. Veamos.

En un primer momento, la crítica buñueliana, siguiendo seguramente las insinuaciones del propio autor[7], menospreció esta etapa mexicana del director, destacando en cambio, sus inicios vanguardistas-surrealistas (*Un perro andaluz*, *La edad de oro* y *Las Hurdes, tierra sin pan*) y su última etapa en Francia, después de que la crisis de la industria mexicana le impidiera seguir filmando allí. Estas fueron etapas de plena libertad creativa, en las que se puede adjudicar al autor plena responsabilidad por sus películas, y a las que pertenecen casi la totalidad de sus "obras maestras", con algunas notables excepciones[8]. En el momento de su estreno, muchos de los filmes mexicanos de Buñuel le valieron a su autor críticas negativas en los diarios, y cuando el 'genio' del director logró imponerse y empezaron a aparecer los primeros trabajos monográficos sobre la totalidad de su obra (a mediados de los setenta), la etapa mexicana fue condenada mediante ausencia de comentario, pasando fugazmente sobre

[7] Acevedo-Muñoz (2003: 55-56) apunta cómo, en sus memorias, Buñuel procura conservar su imagen de surrealista, y evitar el considerado como parte del cine mexicano.

[8] Empezando por las últimas películas que filmó en México: *Nazarín*, *El ángel exterminador* y *Simón del desierto*, en las que, bajo la producción de Gustavo Alatriste, sí contó con amplia capacidad de decisión sobre las mismas y, por tanto, quedan incluidas entre sus 'grandes' obras. Caso aparte es el de *Los olvidados*, que pudo beneficiarse de una coyuntura de producción para realizarse, y luego, legitimarse en el exterior para ser aceptada en México. Si bien estas son las únicas películas aclamadas por sus contemporáneos, a la hora de revisar la obra completa de Buñuel, surgirán otras, especialmente *Él* y, en menor medida, *Ensayo de un crimen*. Todo esto según la bibliografía crítica de esta primera etapa. Nótese cómo el requisito para la 'gran obra' parece ser el control autorial del director.

ella, y salvando en esta y aquella película algunos detalles "buñuelianos", como señala Gastón Lillo:

> Preocupada por la búsqueda de fuentes que legitimen una obra denigrada, esta crítica se ha limitado a encontrar en los filmes analizados planos o secuencias de supuesta procedencia surrealista —por lo tanto recuperables— que sin embargo no concuerdan con una lógica narrativa más bien lineal en donde aparecen insertos. [...] Esta operación de legitimación de una práctica fílmica determinada, que consiste en hacer valer su pertenencia a una corriente reconocida y consagrada por la institución cinematográfica, en este caso el surrealismo, tiene por efecto salvaguardar la imagen del autor en detrimento de los filmes, que permanecen ignorados (1994: 7).

Sin embargo, la invocación de la infravaloración de este periodo también se ha vuelto relativamente formulaica y ritual, y en estos momentos ya no es posible sostener dicha hipótesis como hace una década, debido a la aparición de una importante cantidad de trabajos que se han dedicado a reevaluar el periodo[9]. Incluso podría decirse que es la etapa más estudiada durante las últimas dos décadas. Y no ha faltado tampoco la opinión inversa, representada sobre todo por los mexicanos José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, autores del más importante libro de entrevistas a Buñuel:

> "Creo que el cine del último periodo en comparación con el mexicano, es un cine descafeinado. El último Buñuel es extraordinario desde muchos puntos de vista, es un Buñuel lúdico capaz de jugar con las ideas, pero es un Buñuel que ha perdido las garras", escribe Pérez Turrent, quien también habla de la "carnalidad" de las obras mexicanas contraponiendo a ellas la "abstracción" de las últimas películas francesas (Bernardi 1999: 18).

> Se diría que si Buñuel ha realizado sus mejores películas postsurrealistas en México, ello se debe a que las trabas impuestas por los productores de aquí lo conminan a buscar la libertad creadora con más afán que cuando le dejan las manos libres. En fin, nada se sabe (De la Colina, cit. por Sánchez Vidal 1991: 111).

Este argumento paradójico de De la Colina (a mayores restricciones, mayor libertad) tiene en todo caso la virtud de sintetizar la lectura predominante en esta operación de rescate del periodo mexicano del director. Dicha interpretación, todavía bastante apegada a la teoría *auteuriste*, y

[9] Fuentes (1993), Peñuela Cañizal (1993), Lillo (1994), Ávila Dueñas (1994), Bernardi (1999), Acevedo-Muñoz (2003) son todos trabajos monográficos o recopilaciones de artículos dedicados exclusivamente a analizar el periodo mexicano de Buñuel.

no siempre impermeable a la crítica apuntada por Lillo de salvar al autor antes que a la obra, ha consistido en considerar que, ya sea a través de la introducción de pequeños detalles, o de la estructuración misma de las películas, Buñuel ha sabido subvertir ingeniosamente las convenciones del sistema industrial en el que se encontraba atrapado y que contravenía tan profundamente sus convicciones antiburguesas e iconoclastas de los valores tradicionales de la familia y la religión, que el cine mexicano convencional defendía. Buñuel, el rebelde por excelencia, el *epatador*[10] surrealista, no podía haber aceptado pasivamente el marco ideológico que rodeaba al tipo de historias que el cine de la época contaba, y ya que no podía cuestionarlas abiertamente, se las ingenió para pervertirlas, para manipularlas al servicio de sus propios intereses. Las estrategias empleadas fueron diversas, desde el distanciamiento irónico hasta el exceso melodramático[11], desde la incorporación de lo cómico-popular hasta la irrupción de la esfera del inconsciente (sueños, ensoñaciones).

Esta aproximación ha resultado ciertamente productiva, sobre todo en el caso de los melodramas, género fuertemente codificado y en donde resulta útil, aunque no siempre fácil, distinguir entre acatamiento y transgresión (en este grupo estarían *Susana*, *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor*, *El bruto*, *El río y la muerte*), así como en aquellas en las que, sin apartarse propiamente del cine de género (sea este comedia o melodrama) el director logra articular preocupaciones más personales, temas y personajes típicamente 'buñuelianos' (*Los olvidados*, *Él*, *Abismos de pasión*, *Ensayo de un crimen*, *Nazarín*). Buñuel sin embargo, es necesario apuntarlo, parte con ventaja en la crítica. Su imagen no solamente de *autor*, sino de iconoclasta, construida sobre todo a partir de sus dos películas de juventud, es la premisa que antecede a la revisión de sus películas mexicanas, y que inclina la balanza a favor del autor, y en contra de la industria:

> Sería simplista considerar solo sus caracterizaciones convencionales sin tomar en cuenta su uso irónico y a menudo transgresivo de ellas. No obstante, en la vacilación entre la convención y la trasngresión, mucho más peso se ha colocado en la trasngresión que en la convención. [...] Las películas de Buñuel han sido escrutadas por tanto tiempo para encontrar lo que está "más allá de lo obvio" que lo obvio en sí se puede perder (Russell 2003: 189-190).

[10] Del francés *épater*, 'deslumbrar', verbo usado con frecuencia por los surrealistas en relación a sus actos de provocación al espectador burgués.

[11] La utilización del exceso como una manera de subversión dentro del género del melodrama ha sido estudiada, con cierta amplitud, para los casos de Douglas Sirk y, en menor medida, Max Ophüls.

Dominique Russell hace esta observación con el propósito de cuestionar la asunción de que Buñuel subvierte inevitablemente el orden patriarcal, para someter al director a un escrutinio desde una perspectiva feminista, similar al que ha sido sometido desde hace tiempo, nos dice, otro de los grandes 'maestros' del cine: Alfred Hitchcock, y del que Buñuel, gracias a su imagen transgresora, ha salido bien librado. Y la revisión crítica de la teoría de género no es la única de la que ha quedado exento Buñuel. La proclamada muerte del autor, que tuvo su correlato en los estudios sobre cine, tampoco llegó a tocarlo, en contraste, una vez más, con la crítica sobre Hitchcock (Evans 1995: 1-2). Su inscripción en la cinematografía francesa, por un lado, y mexicana/latinoamericana por el otro[12], lo ha mantenido a salvo de los vaivenes de la crítica anglosajona, y también ha determinado el marco de lectura de su obra, inaugurado por André Bazin, quien, a partir de *Los olvidados*, introduce a Buñuel al canon del cine mundial según la crítica europea.

Desde el punto de vista de otra de las grandes corrientes críticas, la marxista, Buñuel ha resultado generalmente favorecido como rebelde e implacable antiburgués, aunque en algunas ocasiones la izquierda considerara excesivas las concesiones de su cine mexicano, como cuando Georges Sadoul objetara *Los olvidados* por el papel positivo que parecen cumplir la policía (en la escena del pederasta) y el reformatorio. De manera más incisiva, centrándose en las películas españolas de Buñuel (*Viridiana* y *Tristana*), Isaac Rubio considera que algunas de sus transgresiones más audaces y celebradas de los valores cristianos pueden ser consideradas como tales (es decir, transgresivas) solo desde dentro del marco ideológico de la burguesía de principios de siglo, que Buñuel habita, y no cuestiona en tanto estructura social: "en Buñuel la estructura material de la clase no se pone en duda (ninguno de sus personajes niega su modo de existencia social); es lugar de transgresiones porque lo es primero del sentido" (2003: 218).

Estas lecturas a contracorriente son interesantes porque nos permiten ver los límites de los presupuestos que operan en la lectura de Buñuel como saboteador del sistema. Si en un primer momento la agencia del director se consideró como nulificada por los imperativos de la industria, el momento de la revisión, con todo el énfasis puesto en la 'astucia' del

[12] Si Buñuel se inserta perfectamente en el marco del cine de autor francés (Segundo Cine), por otro lado es considerado el más claro precursor del Tercer Cine, cosa que no es de extrañar dadas las vinculaciones entre el Segundo y el Tercer Cine, según vimos en la introducción. Tampoco es casual que Glauber Rocha, el más *auteuriste* de este grupo de cineastas, sea el mayor admirador de Buñuel. Para un amplio recuento de los 'herederos' del director de Calanda en el cine mexicano y latinoamericano, puede consultarse Millán (2004).

director que supo sacarle la vuelta a los estudios, olvida que acaso haya algo de cierto en lo que dice el propio cineasta cuando replica a sus críticos que alaban sus estratagemas en *Susana*:

> Pero esas películas las he hecho sintiendo la responsabilidad de cumplir con el productor y no las boicoteo deliberadamente. [...] No traté de ser astuto haciendo lo contrario de lo que indicaba el argumento. No me gustan los guiños a los 'entendidos' (De la Colina/Pérez Turrent 19856: 67-69).

Esta aproximación predominante resulta muy útil para dar cuenta de la difícil negociación entre los modos arraigados en un sistema de producción (cuyo éxito probado conduce naturalmente a la repetición, pero a su vez, la excesiva repetición y la falta de renovación conduce a la crisis del sistema, como ocurrió en el cine mexicano en la década de los sesenta)[13] y la creatividad de un individuo que ocupa un espacio a la vez preeminente y limitado.

Esta revaloración, sin embargo, en los términos en que ha sido planteada, no agota, en mi opinión, las posibilidades que ofrece el cine hecho por Buñuel en México, permaneciendo, incluso después de las relecturas, algunas zonas oscuras en su filmografía, que son, precisamente, las que concentran la problemática transnacional que me interesa analizar. Por otra parte, vemos que la relectura que se ha hecho de Buñuel no solo no se aleja de la teoría autorial que produjo, en primer lugar, la infravaloración de esta etapa, sino que la refuerza. Con la relectura predominante, Buñuel ya no es solamente el gran autor que produce obras maestras y monumentales, sino, además, el ingenioso autor que se enfrentó con una industria anquilosada y supo —sutilezas mediante, para un ojo bien entrenado— derrotarla. No voy a reiterar ahora mis reparos a la teoría autorial; baste decir que concebir a un solo enunciador como responsable de la obra fílmica en lugar de una red de relaciones entre distintos factores (y en donde el director actúa más como un controlador de tráfico que como un inventor) no parece dar cuenta de las condiciones en que se produce el cine. Al reducir el trabajo de un director dentro de una industria a un enfrentamiento irrevocable en el que los papeles de héroe y villano están

[13] Esta falta de regeneración en el cine mexicano habría que entenderla no solo como la ausencia de variación y experimentación en el lenguaje cinematográfico y en los géneros, sino también como la falta de renovación en el propio personal de los estudios, que impedía a las nuevas generaciones ascender posiciones, como apunta el propio Buñuel: "[El Sindicato] es un arma poderosa para controlar a los productores, a los que pagan. Esto es magnífico, sólo que hay algo que impide el desarrollo del cine mejicano: no se acepta a nadie más en el Sindicato. No exagero. Bajo ciertos requisitos se admiten actores, a veces realizadores, pero hay secciones completamente bloqueadas" (Sánchez Vidal 1991: 70).

previamente asignados, se olvida que el director puede nutrirse creativamente del sistema de convenciones en el que trabaja, y no solo contender con él, como vimos que ocurre con el cine más reciente de Herzog. Es también el caso de Buñuel, que trabajó bajo distintos sistemas de convenciones, que pueden etiquetarse con los nombres de lo nacional: mexicano, norteamericano, francés.

3. ¿De dónde es (el cine de) Buñuel?

Entre los problemas que sugiere la obra de Buñuel, y que este enfoque deja en gran parte de lado, se encuentra la interesante discusión (o, más exactamente, variable atribución, ya que casi no se produce una discusión propiamente dicha) sobre la nacionalidad del director y de sus películas. La complejidad surge del hecho de que su obra, para empezar, se desarrolla en tres países distintos: España, México y Francia, con una proporción ínfima en su país natal: *Las Hurdes, tierra sin pan*; *Viridiana* (que algunos autores consideran como mexicano-española debido a la financiación mixta y a la presencia de Silvia Pinal como actriz protagónica) y *Tristana*, es decir, algo menos del 10% de su producción. Buñuel fue siempre un cineasta exiliado, aunque dada la magnitud del exilio español en México, también podría considerarse diaspórico (Naficy 2001). Esto por cierto no ha sido óbice para que la 'españolidad' (sobre todo) y 'mexicanidad' del director salgan a relucir en la crítica: "Es el único cineasta del mundo en haber sido descrito (así sea incorrectamente) como la encarnación singular de no solamente un movimiento cinematográfico central como el surrealismo, sino de dos cinematografías nacionales, la española y la mexicana" (Kinder 1993: 288).

Marsha Kinder se refiere sobre todo al ámbito de la crítica anglosajona, en donde, ante la generalizada ignorancia del cine hispánico, Buñuel aparece como el principal —si no el único— representante de esta cinematografía, "el único cineasta de clase mundial salido de España" (Kinder 1993: 289). Y también, alternativamente, el único director de talla mundial proveniente de México.

Pero incluso críticos más informados, dentro del ámbito hispánico, insisten en la 'españolidad' de Buñuel. Y es que la respuesta más simple y más evidente a la pregunta ¿de dónde es una persona? es la de referirse al lugar de nacimiento, al espacio en donde esta nació, se crio y pasó sus años formativos[14] (por eso en una España en donde las identidades regionales

[14] Buñuel salió de España a los 25 años. Ciertamente, en nuestro mundo globalizado, hay identidades mucho más complejas y transnacionales que la del director

están tan afianzadas, Buñuel será regularmente referido como "el cineasta aragonés"). Buñuel es español, de eso no cabe duda. ¿Pero lo es también su obra, realizada desde el inicio y mayoritariamente fuera de su patria? Muchos críticos, y no solo españoles, piensan que sí. Por ejemplo, Miriam Nogueira:

> Quando ressaltamos a *hispanidad* de Buñuel não é em vão. Nem todos os diretores de cinema, ou artistas de um modo geral, carregam com tanta forca suas origens como este aragonês. Qualquer obra de arte existe e surge dentro de um contexto. [...] Buñuel herdou toda a forca de um pensamento espanhol e sua obra é um reflexo claro desta influencia. Perpassando seus filmes encontramos desde o espírito de Goya (sobre quem Buñuel escreveu um roteiro) — reflexo da crueldade e o grande retrato de seu tempo, até a geração de Buñuel que resolveu redescobrir os verdadeiros valores espanhóis, a verdadeira Espanha — extremamente sarcástica e profundamente herege sob seu catolicismo sufocante (Nogueira 1993: 145).

Y Carlos Saura llega a identificar en su obra "las constantes que han movido durante siglos a nuestra literatura y teatro, desde *La Celestina* hasta Cela" (en Sánchez Vidal 1991: 115), entre las que menciona los consabidos realismo y humor negro español, además de otras 'constantes' más vagas (como la muerte), que seguramente podrían atribuirse a diversas nacionalidades. Estas infaltables referencias a los 'grandes nombres' de la tradición literaria o pictórica[15] española evidencian la filiación de estas ideas con las de un esencialismo del carácter español expresado en su arte a través de los tiempos. Estas ideas era moneda corriente en la crítica de comienzos del xx (Menéndez Pidal, por ejemplo) y, aunque 'desactualizadas' frente a otras concepciones de la nación como "comunidad imaginada" (Anderson 1983), están lejos de haber desaparecido, y salen a relucir precisamente cuando se trata de 'probar' la nacionalidad (entendida como esencia) de un creador. Mucho más cauto y más versado en el lenguaje teórico contemporáneo, Peter William Evans, uno de los más importantes estudiosos de Buñuel desde el punto de vista psicoanalítico, sostiene sin embargo una idea similar: "Pero, por supuesto, el lugar de Buñuel en la

español. Pero una obra, especialmente para el caso del cine, pero también para el de la literatura, no está únicamente determinada por su autor. La importancia del contexto en el que esta se produce es lo que queremos resaltar al considerar insuficiente la nacionalidad del autor como única determinante de la obra.

[15] Buñuel ironiza al respecto: "Pero ni Velázquez ni Goya ni El Greco ni el Museo del Prado entero... No busco el ejemplo de los pintores. Es un lugar común: Buñuel cineasta español: Buñuel influido por Goya y Velázquez, y hasta por la fiesta de toros" (De la Colina/Pérez Turrent 19856: 123).

cultura y sociedad mexicanas solo podría ser equívoco porque, a otro nivel, es sostenible que, en cierto sentido y maneras, todas las películas que hizo allí retienen, en mayor o menor medida, su perspectiva española" (Evans 1995: 6).

Es innegable que "en mayor o menor medida" (he ahí la cautela) algo de la identidad española de Buñuel estará presente en su obra, pero de ahí a sostener que el lugar de Buñuel en la cultura y sociedad mexicanas solo puede ser equívoco, hay una gran distancia, porque esto implica menospreciar o ignorar el diálogo de las películas con su contexto de producción, para cargar todo el peso en el origen del autor y en el autor como origen. No deja de ser sorprendente que el reconocimiento de Nogueira de que "toda obra de arte existe y surge dentro de un contexto" le sirva precisamente para negar ese contexto y transferírselo a la etapa formativa del autor. En todo caso, y a diferencia de otros exiliados, como Max Aub o León Felipe, Buñuel no reflexiona primordialmente sobre la tierra abandonada, ni tampoco sobre el desarraigo producido por aquella separación. Esto tiene mucho que ver con el medio de expresión, ya que tampoco lo hicieron otros cineastas exiliados, como Luis Alcoriza y Carlos Velo[16]. En general, si tomamos como criterio la temática de sus obras, podría decirse que muchos escritores se mantuvieron 'españoles', mientras que los cineastas se asimilaron como 'mexicanos'. Sin embargo, en el caso de Buñuel a esta condición estructural se añade una convicción personal, como veremos más adelante.

Otra solución común ante el problema de una difícil elección entre dos alternativas (en este caso dos nacionalidades), es marcar "todas las anteriores", y considerar al autor como una síntesis de ambas. Tal hace Víctor Fuentes al proclamar a Buñuel como "uno de los más extraordinarios ejemplos de dicha simbiosis de lo español y lo americano" y como "al mismo tiempo, cima del cine español —desde el exilio— y del mexicano" (1993: 13). Pero esta solución no puede ser más que retórica (como lo son también, valga la ocasión para apuntarlo, muchos de los argumentos de Fuentes en este libro), ya que no precisa qué sea lo español y qué lo americano, y de qué manera se efectuaría aquella "simbiosis".

Dos de los elementos que más convincentemente pueden servir para vincular a un autor con un espacio son el diálogo que establece con ese contexto preexistente y el que otros creadores dentro del mismo espacio establecen posteriormente con él. Por ello, es consistente que quienes ven a Buñuel como paradigma de lo español, lo conciban desvinculado de la cultura mexicana, como una especie de cuerpo extraño que, por un lado,

[16] La solitaria excepción sería *En el balcón vacío* (1961) de José Miguel García Ascot, que aborda a través de su protagonista el tema de la Guerra Civil y el exilio.

trata temas 'universales' (por ejemplo, la subjetividad y el deseo en la versión de Evans), y por otro, recibe la influencia de clásicos españoles como Goya, Gracián y la tradición picaresca. Asimismo, "no es una coincidencia que Buñuel nunca haya tenido en México ni discípulos ni exégetas de importancia" (Bernardi 1999: 20). Sobre esto último, Francisco Millán ha argumentado convincentemente que la influencia de Buñuel en México y Latinoamérica ha sido amplia y persistente, aunque ciertamente no se trata de una influencia estilística (como en el caso de Eisenstein), dado el estilo parco y funcional del cineasta, sino más bien temática y de motivos.

Es Ernesto Acevedo-Muñoz (2003) quien, a contracorriente, emprende el más serio esfuerzo de contextualización del cine mexicano de Buñuel o, como señala él, de 'nacionalizar' las películas 'menores' del director español. La hipótesis central de este crítico es que la obra de Buñuel, especialmente a partir de *Los olvidados* (1950), es parte de un movimiento revisionista que surge a mediados de siglo en la cultura mexicana frente al abandono de la ideología de la Revolución que había sustentado al Estado mexicano durante las dos décadas anteriores (y especialmente con el cardenismo). Con la llegada del 'alemanismo', el período de gobierno del presidente Miguel Alemán, México abraza la 'modernidad', es decir, la economía de mercado y la industrialización acelerada. Esto provoca una fuerte crítica de parte de algunos intelectuales mexicanos como Daniel Cosío Villegas, y una 'crisis de identidad' que Octavio Paz condensa de manera sumaria y explora en su célebre *El laberinto de la soledad. Los olvidados*, sobre todo, pero también otras películas como *La ilusión viaja en tranvía* o *Subida al cielo* se integran plenamente en esta discusión. Por otra parte, en el ámbito más específico del cine mexicano, surge también una revisión de la producción de las últimas décadas, cuya idealización de lo rural y del heroísmo revolucionario (e incluso del pasado porfirista) queda de pronto en contradicción con el nuevo Estado, que ahora busca encaminarse hacia esa modernidad que para el cine clásico era el espacio de la sospecha y la degradación. Aparecen nuevos géneros (en especial el de la cabaretera) que, no exentos de contradicciones, tratan de vehicular las nuevas preocupaciones, mientras que otros, como la épica revolucionaria o la comedia ranchera, tienden a extinguirse. Buñuel saca buen partido de esta revisión en melodramas como *Susana*, *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor* o *El bruto*, en donde toma elementos de los nuevos géneros insertándolos en el clásico y conservador melodrama familiar, para desestructurarlo e invertir su sentido.

La lectura de Acevedo-Muñoz es importante porque establece relaciones concretas con el contexto de producción de las películas, y porque logra escapar al canto de sirena de la teoría *auteuriste*. Permite ver a Buñuel no solamente como un astuto rebelde que supo subvertir los géneros

tradicionales (hipótesis de Lillo, Fuentes y otros), sino que además explica por qué lo pudo hacer en ese momento, sin negar para nada su talento individual.

Sin embargo, esta lectura está lejos de agotar la compleja y problemática obra de Buñuel en México. Acevedo-Muñoz no incluye ni en sus análisis ni en su hipótesis de trabajo varias películas producidas fuera de los estudios mexicanos o hechas en coproducción internacional, en las cuales, según el crítico, Buñuel no está ya hablando a sus audiencias locales, sino más bien buscando un camino que le permita salir del cine mexicano. Entre estas incluye *Nazarín*, *El ángel exterminador*, *Simón del desierto*, *Abismos de pasión*[17] y sus producciones en lengua extranjera. Todavía permanece relativamente olvidado, o cuando menos poco analizado el hecho, curioso de por sí, de que durante su larga estancia en México, Buñuel participó en varias coproducciones, íntegramente filmadas en este país, pero habladas en otro idioma y evidentemente destinadas a un público externo, con financiamiento multinacional, y reparto también mixto. Son en total cuatro películas[18] (es decir, más que las que rodó en su tierra): dos mexicanas-norteamericanas, *Robinson Crusoe* (1952) y *The Young One* (1960), y dos franco-mexicanas, *La mort en ce jardin* (1956) y *La fièvre monte à El Pao* (1959). A excepción quizás de *Robinson Crusoe*, que ha concitado alguna atención de la crítica en tanto obra individual y de autor, como una crítica de las relaciones de poder y la instrumentalización de la naturaleza en el capitalismo, estas películas permanecen bastante más ignoradas que sus 'peores' melodramas mexicanos, que sí han sido beneficiados con las relecturas que hemos comentado. Me interesa explorar estas películas, no solamente porque no se les haya dedicado atención suficiente, sino porque en ellas (y también en algunas de las mexicanas) se expresa con mayor claridad el Buñuel que ya no es español ni mexicano, sino ambas cosas y ninguna, y que podríamos llamar transnacional, en la medida en que comparte y combina elementos de más de una tradición (entendida en tanto sistema de convenciones) nacional.

[17] Curiosamente, ya que esta se trata de una producción netamente mexicana, hecho que Acevedo-Muñoz prefiere ignorar, dado que no encaja con su hipótesis de trabajo. A diferencia de otros melodramas, Buñuel en esta película intenta descontextualizar el espacio de la diégesis, se queja del reparto, demasiado marcado por el *star-system mexicano*, y declara que le gustaría volverla a filmar en Inglaterra o Francia. Sin embargo, en términos de producción y distribución (criterio en el que se basa Acevedo-Muñoz para descartar las demás películas), la cinta es completamente nacional.

[18] Durante el tiempo de su estancia en México, Buñuel rodó también *Cela s'appelle l'aurore* (1955), una coproducción franco-italiana, filmada en Córcega, y que según Sánchez Vidal "supuso la reincorporación del cineasta aragonés al cine galo" (1991: 203).

Pero antes de lanzarnos a la exploración de las películas mismas, queremos señalar que ha habido algunos críticos que han concebido en la obra de Buñuel una identidad más compleja. Ya Fernando Birri, el fundador de la importante escuela documentalista de Santa Fe, declaraba en 1968 que en el cine de Buñuel "todos somos algo españoles y algo mexicanos, algo rusos y algo chinos, un poco neoyorquinos y algo nigerianos" (cit. por Millán 2004: 66). Y Marvin D'Lugo (2003: 55), sostiene, de manera contraria pero no necesariamente contradictoria con Acevedo-Muñoz, que a partir de *Los olvidados* Buñuel aprendió a modular lo local y la especificidad cultural mexicana a través de patrones de consumo internacional (ya que el cine mexicano siempre había tenido un ojo puesto en los mercados internacionales a los que tenía llegada, tanto en Latinoamérica como en Europa) lo que explicaría su repetido éxito en Cannes. En conclusión, como señala Marsha Kinder: "Dado que la nacionalidad de casi todos los filmes de Buñuel es híbrida, su estatus de exiliado ayuda a demostrar que la nacionalidad es un constructo ideológico. [...] La carrera de Buñuel en el exilio dialogiza los contextos *auteuriste* y nacional, revelando que ninguna perspectiva es suficiente por sí misma" (Kinder 1993: 287).

Esta ambigüedad de lo nacional en Buñuel habría que extenderla, sin duda, a los films franceses de su última etapa, en donde 'España' y 'Francia' operan como marcos conceptuales disjuntos que no pueden ser recuperados en un nivel superior. Como ha señalado Marie-Claude Taranger, Buñuel pone en juego los estereotipos que cada cultura tiene de la otra, en una estrategia que termina por cuestionar radicalmente la identidad nacional: "El proceso comporta aquí varios movimientos: consiste en exhibir primero el estereotipo para después recusarlo por una parte y validarlo por otra, en una serie de retornos que impiden al espectador quedarse jamás a uno o al otro lado de las hipótesis" (Taranger 2003: 19).

Mi hipótesis es, entonces, que la cualidad transnacional del cine de Buñuel se demuestra en su capacidad de adaptación a diversos sistemas de producción, incluso cuando consideramos solamente las películas rodadas en México. La fuerte voluntad autorial que el director manifestara en sus primeras películas de la década del veinte, así como en las últimas que hizo después de salir de México (en ambos casos realizadas en Francia) y que están inscritas en la estética del surrealismo[19], se manifiesta cuando está trabajando dentro de una industria como una modulación, como una acentuación, como correctamente ha señalado la crítica al releer las

[19] Podría pensarse acaso la estética surrealista no tanto como el territorio de la libertad creativa absoluta, sino como otro sistema de convenciones que Buñuel supo también modular para decir lo que le interesaba. Bajo este supuesto, su modo de trabajo dentro de la industria y fuera de ella no sería tan diferente (y menos opuesto) puesto que en ambos casos se enmarcaría dentro de una estética predeterminada.

películas de su periodo mexicano. Pero donde la crítica ha trabajado bajo la hipótesis del conflicto, y con la premisa de Buñuel como el gran subversivo de toda convención estética y moral, yo encuentro que el sistema de producción en el que el director trabaja le posibilita decir lo que quiere, en lugar de impedírselo, y que antes que subvertir las convenciones las aprovecha. Podemos recordar aquí la propuesta de Hamid Naficy sobre el *cine acentuado*. Este se realiza bajo un modo de producción *intersticial* que, en realidad, se parece bastante al modo autorial del Segundo Cine, excepto que se da fuera de una tradición nacional y con la inflexión particular (temática, estilística, lingüística) del exilio y la diáspora. En el cine acentuado se conjuga una doble voz: la 'lengua' de la tradición cinematográfica (del país de origen o anfitrión, según el caso), y el 'acento' peculiar de la tradición del exilio y la diáspora. En el caso de Buñuel, la lengua es el modo de producción nacional (mexicano, estadounidense, francés) en el que se inscribe, y el acento podría ser, siguiendo a la crítica, el del surrealismo, pero también existe en su obra el acento de lo transnacional y nomádico. El cine de Buñuel es transnacional porque atraviesa diversos modos de producción nacionales, y es nomádico porque de las figuras posibles que puede adoptar el sujeto transnacional (exilio, diáspora, nomadismo, según Durham Peters) privilegia la del nómade, el que hace de cada lugar a donde llega su propio hogar: "being homeless and homeful at once" (Durham Peters 1999: 21), sin mantener, como el exiliado, lazos irrevocables con su tierra, ni tampoco establecer, como en la diáspora, lazos demasiado vigorosos con su patria adoptiva. Si de intersticios se trata, si de aprovechar las fisuras y resquebrajaduras del sistema se trata, quizás Buñuel sea mejor ejemplo que los cineastas posmodernos en los que piensa Naficy, ya que este director supo, sin abandonar las convenciones de la industria, sino habitando en ellas, problematizar el concepto de lo nacional y hacer su hogar en cada espacio (y en cada modo de producción) en el que trabajó.

4. El cine transnacional de Luis Buñuel

Para demostrar esto analizaré primero dos películas que Buñuel dirigió en el cine mexicano, *Gran Casino* (1947) y *El río y la muerte* (1954), netamente 'alimenticias' y ampliamente desfavorecidas por la crítica, incluso en las últimas relecturas, pero que tematizan y problematizan el concepto de lo 'nacional'. Luego pasaré a observar sus otras películas 'mexicanas' en lengua inglesa y francesa, en donde se aprecia el funcionamiento de distintas convenciones de producción que le permiten al director decir otras cosas y en donde, además, la problematización de lo nacional adquiere un carácter un poco más propositivo a partir de la figura del nómade.

Prestaré atención también, en los casos que sea pertinente, a los contrastes entre las fuentes literarias de las que por norma parte el director, lo que nos permitirá establecer algunas relaciones interesantes entre cine y literatura. Sobre esto cabe señalar que la adaptación de novelas u obras dramáticas al cine fue el método de trabajo preferido del director a lo largo de su carrera, y más aún en esta etapa. Buñuel siempre participó activamente en la escritura de los guiones (por lo general en coautoría con diversos colaboradores: Luis Alcoriza sería el más frecuente en el periodo mexicano, y Jean Claude Carrière, en su último periodo francés), lo que permite atribuirle responsabilidad por el planteamiento y los vaivenes de la trama[20].

4.1. Gran Casino *(1947)*

La participación de Buñuel en la industria mexicana está marcada desde un inicio por el tema de lo (trans)nacional, y en su primer encuentro, el director, apoyándose en los hábitos de representación vigentes en la industria, moviliza una concepción compleja, y por momentos irónica, de lo mexicano, lo latinoamericano y lo extranjero.

Esta primera colaboración en el cine mexicano es un musical, el único emprendido por el director (que no apreciaba demasiado el género) en toda su carrera. Se trata de un típico vehículo para el lucimiento de sus estrellas protagónicas, Jorge Negrete y Libertad Lamarque, con suficientes números asegurados para el despliegue de sus talentos vocales, números que ya vienen anunciados desde el póster de la película (en el que, por cierto, brilla por su ausencia cualquier referencia al director, anunciándose en cambio "la más moderna *creación* de Jorge Negrete"; subrayado nuestro). Pese a estos ingredientes, que debían asegurar su éxito, la película resultó un fracaso comercial, y le significó a su director un nuevo 'descanso' de tres años, durante los cuales tuvo que acudir a los restos de la fortuna materna para sobrevivir (Buñuel 1994: 93-94). ¿Por qué fracasó? Esta es una pregunta que la crítica no suele molestarse en formular, contentándose con descalificar la cinta por ser un producto comercial, a veces de manera francamente contradictoria:

> De esta manera nace *Gran Casino*, un musical en el que el director poco puede expresarse: no puede intervenir en el guión, no escoge ni a los actores ni al

[20] De las 33 películas que componen la obra de Buñuel, solamente cuatro, todas mexicanas, fueron filmadas a partir de un guión ajeno. Estas son: *Gran Casino*, *El gran calavera*, *La hija del engaño* y *La ilusión viaja en tranvía*. En las tres últimas, sin embargo, participó como guionista su colaborador habitual, Luis Alcoriza.

> equipo, todos ya contratados; sin embargo, se filtran destellos de su poética en la cinta. Soñada por Dancigers como una película taquillera, *Gran Casino* obtiene escasos resultados, quizás debido al 'toque buñueliano' que la hace diferente al resto de las cintas del mismo género (Bernardi 1999: 14).

Es decir, es mala porque el director no pudo intervenir artísticamente, pero fracasa por la intervención artística del director. Comentarios como este solo reflejan los hábitos de la crítica en cuanto a considerar un divorcio absoluto entre el cine comercial y el cine 'de calidad', en términos generales, y, para el cine de Buñuel, de buscar el 'toque' autorial que podría acaso 'redimir' la cinta. Otra explicación para el fracaso de la cinta frente a posteriores éxitos comerciales del director consiste en presentar a un Buñuel desorientado e inseguro después de su largo alejamiento de las cámaras (14 años desde *Las Hurdes, tierra sin pan*). Esta impresión, prevalente en la crítica sobre el film, se origina en un reportaje de Miguel Ángel Mendoza publicado en enero de 1947 en la revista *Cartel* después de asistir al rodaje de la película. Significativamente titulada "Buñuel fracasa en México", esta crónica, señala Acevedo-Muñoz, inaugura una larga andanada de críticas negativas en relación al periodo mexicano del director. Veamos unos botones de muestra:

> [...] Lo hemos visto: con sus grandes ojos abesugados; con su chamarra de gabardina y pantalón de tela de pana; perdido, titubeante, sin personalidad, naufragar estéticamente en el cacho de aturdimiento que es un *set* cinematográfico. [...] Fracaso. Naufragio desde el punto de vista estético. E insatisfacción y arrepentimiento más tarde. Buñuel no halla a México, por lo menos en esta película. [...] La primera oportunidad que ha tenido, hay que decirlo, ya la desaprovechó. *En el viejo Tampico* [título provisional de la película por entonces], lo anticipamos, será un film ayuno de calidades estéticas sobresalientes. Y pese a ello, o tal vez por esta condición, desbordará las salas de los cines, en un alarde de popularidad. ¿No lleva, en suma, a Jorge Negrete y a Libertad? Hay garantía (en Sánchez Vidal 1991: 101-105).

Donde el cronista ve la confirmación de los deleznables hábitos de la industria del 'churro' cinematográfico (improvisación en el rodaje y artificialidad de los decorados son lo que más condena Mendoza; todo lo cual no impedía, para él, sino más bien garantizaba el éxito comercial), la crítica posterior verá la impericia y/o falta de interés del director en la superación de aquellos hábitos como razón de su fracaso[21]. Esta explicación (por

[21] Por ejemplo: "Há quinze anos afastado da direção, e tendo que enfrentar uma equipe profissional habituada a outros diretores, Buñuel parece não dominar o filme e no resultado final isto fica bastante perceptível" (Ruiz 1993: 200).

cierto contraria a la opinión del director, pese a su poca apreciación por el producto final[22]) olvida el paso de Buñuel como productor ejecutivo de la compañía cinematográfica Filmófono en Madrid (1934-1936), donde pudo familiarizarse con el modo de producción industrial-comercial, y en donde su estilo de producción —lejos del desinterés— era tal que algunos no dudan en atribuirle la responsabilidad/autoría de las cuatro películas que la empresa produjo[23]. En cambio, Acevedo-Muñoz ensaya otra explicación del fracaso mucho más interesante por su conexión con el conjunto de la producción mexicana de la época:

> Sin embargo, puede bien haber sido debido al agotamiento del subgénero musical del melodrama, en crisis a fines de los 40. No solo Buñuel era nuevo en el cine mexicano sino que el cine mexicano estaba cambiando. [...] *Gran Casino* predecía y a la vez representaba sintomáticamente la decadencia del cine clásico en México. [...] Buñuel, de hecho, no podía "encontrar México", como Mendoza correctamente afirmaba en su artículo de *Cartel*, pero era porque "México" no podía ser encontrado, porque "México" se estaba moviendo hacia otras ambientaciones, tramas, personajes y situaciones; porque México no se podía encontrar a sí mismo en el cine mexicano (Acevedo-Muñoz 2003: 48-51).

Basada en una novela prácticamente inhallable[24] de Michel Weber, *El rugido del paraíso*, la historia se ambienta a comienzos del siglo XX, durante el *boom* petrolero en Tampico, que trajo a la región a diversas compañías extranjeras que se disputaban el monopolio de la explotación. Es de notar que los beneficios económicos producidos en el entorno inmediato, provocaron que sus pobladores, liderados por el cacique y hacendado, general Manuel Peláez, se mantuvieran favorables a dichas compañías, y no miraran con buenos ojos las tendencias colectivistas y antiyanquis traídas por la Revolución Mexicana de 1910, apoyando la contrarrevolución de Victoriano Huerta, y luchando más tarde contra las fuerzas carrancistas. En la película, José Enrique Irigoyen (Francisco Jambrina) es

[22] "Yo no había estado detrás de una cámara desde Madrid, desde hacía quince años. No obstante, si bien el argumento de la película no tiene ningún interés, *creo que la técnica es bastante buena*" (Buñuel 1994: 193; subrayado nuestro).

[23] Especialmente Rotellar (1978). Tal parece que el productor Buñuel daba instrucciones tan detalladas a sus directores en cuanto a la ubicación de la cámara y el trabajo con los actores, que en cierto modo dirigía a distancia, aun sin estar presente en el set. Buñuel, que ha sabido difuminar las fronteras entre la realidad y el sueño, entre lo nacional y lo transnacional, también supo en su momento borrar las líneas entre la producción y dirección de películas.

[24] En todas las búsquedas bibliográficas que hemos intentado —desde Google hasta WorldCat, pasando por Hollis— aparece únicamente en su conexión con el film, y nunca por sí misma.

un empresario argentino que intenta, noble pero vanamente, enfrentarse al *trust* petrolero dirigido desde las sombras por el alemán Van Eckerman (Charles Rooner), que no quiere competidores y tiene amedrentados a los trabajadores para que no se atrevan a enlistarse en una petrolera independiente llamada La Nacional. Quien realiza estos trabajos sucios de amedrentamiento —y más tarde otros más macabros— es don Fabio (José Baviera), dueño del casino local del título. En estas circunstancias llega Gerardo Manrique (Jorge Negrete), después de escaparse de la cárcel en la que había caído por un lío de faldas. Gerardo logra persuadir a otros trabajadores para incorporarse a La Nacional, pero, cuando el reinicio de la producción es inminente, el empresario argentino desaparece 'misteriosamente' en el casino después de pasar la noche con la bailarina Camelia (Meche Barba). Mercedes (Libertad Lamarque), la hermana del desaparecido Irigoyen, llega de visita solo para encontrarse con las siniestras noticias. Sospecha de Gerardo y, aprovechando una confusión que le permite mantener en reserva su identidad, consigue trabajo como cantante en el casino con el propósito de averiguar la verdad. Pronto descubre que Gerardo es su aliado, se inicia el romance y, para salvarle la vida, ya que había caído preso de los secuaces de don Fabio después de una pelea, le vende los pozos a Van Eckerman, aunque previamente Gerardo había ordenado volarlos si él no regresaba a tiempo para impedirlo.

Hemos puesto mayor atención al aspecto 'político' de la trama precisamente porque en la crítica se le ha considerado un mero pretexto para la historia de amor con tintes melodramáticos y para el lucimiento de sus protagonistas[25]. El propio Buñuel, con ironía —y no mucha memoria, cabría agregar— la resume así, restando profundidad a la protagonista: "Usted quiere matar a mi hermano y por eso yo lo quiero matar a usted. Nos odiamos pero en el fondo nos amamos..." (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 50). Sí se ha jugado, en cambio, como dice Sánchez Vidal, "a descubrir detalles que puedan ser celebrados como 'buñuelescos'" (1991: 148). El más famoso de ellos es el que rompe con la escena culminante del romance —el beso— cortando el plano hacia un charco de chapopote que Gerardo revuelve distraídamente con una vara. Otro es la aparición del Trío Calaveras, que acompaña las canciones de Negrete, en los lugares más absurdos (una ventana de la cárcel, por ejemplo) y sin ninguna justificación lógica. Dice Buñuel que con ello procuraba, "para no hacer la película realista, acentuar su falta de lógica y romper su monotonía" (De

[25] Una excepción sería Auro Bernardi, quien, pese a no apreciar demasiado el film, acertadamente observa que "el ataque contra el sistema económico liberal que, endémicamente es portador de los gérmenes de la violencia y de la dominación, es uno de los más virulentos que Buñuel haya lanzado" (Bernardi 1999: 90).

la Colina/Pérez Turrent 1986: 50). Para Sánchez Vidal, ninguno de estos detalles —junto con algún otro— "resulta suficiente como para redimir esta cinta" (1991: 149). Para Gastón Lillo (que no se ocupa de esta cinta), como vimos, esta atención a los detalles termina por redimir solo al autor y nunca a la película. Esta sería redimible —o valiosa—, para Lillo, si tal acentuación de lo absurdo y ruptura de la monotonía se ampliara hacia la estructura misma del film. Lo que no parece ser el caso de *Gran Casino*. Sin embargo, en esta película se ponen en juego una serie de relaciones entre lo nacional y lo extranjero en las que vale la pena detenerse.

Hay que partir de una constatación: pese a su nacionalismo consciente y semioficial, en el cine mexicano no es infrecuente que actores de origen extranjero pueblen las pantallas de las producciones nacionales[26]. Libertad Lamarque inició precisamente con esta película una larga carrera en la cinematografía mexicana, después de verse obligada a emigrar de su país por un veto extraoficial debido a sus conflictos con Eva Duarte —muy pronto Eva Perón— durante la filmación de *La cabalgata del circo* (1945). Ella será una entre los muchos actores y actrices —el contingente más numeroso será, una vez más, el de los españoles— que trabajaron en la época dorada del cine mexicano, la mayoría en papeles secundarios y unos cuantos —como Lamarque o Sara Montiel— alcanzando estatus de estrella. Para mencionar solamente algunos nombres, y dejando de lado a los españoles (cuyo listado exhaustivo se puede encontrar en Gubern 1976): la cubana Ninón Sevilla, la canadiense Fanny Kauffman, la brasileña Irasema Dilián o la checa Miroslava Stern (que culminó su carrera con Buñuel en *Ensayo de un crimen*). Una gran cantidad de las películas de la Edad de Oro del cine mexicano, especialmente las de ambiente urbano, sorprenden al espectador de hoy por la variedad de acentos que exhiben: peninsular, conosureño, caribeño, etc. El 'churro' mexicano ya desarticulaba su cantado nacionalismo con una práctica cosmopolita.

Es decir, que la interesante problematización que hace Buñuel de lo nacional no va necesariamente a contracorriente del cine mexicano, sino que es parte de las prácticas de la industria, tal vez con un acento más irónico y autoconsciente en el cineasta español. Allí donde el director se encontraba más limitado que de costumbre, puesto que no pudo intervenir en el guión ni en muchas de las decisiones de producción, lo compensa apoyándose en los hábitos un tanto contradictorios de la industria para contraponerlos y cuestionar así un concepto de lo nacional (de lo

[26] Esto tenía la ventaja de poder apelar, eventualmente, a audiencias internacionales en la región. Por ello señala Marvin D'Lugo que "aunque quizás es ilógica en su casting, *Gran Casino*, no obstante, tenía sentido, si bien no generó dinero, en el contexto de su búsqueda transnacional de audiencias" (D'Lugo 2003: 52).

mexicano) que el cine de la época defendía a un nivel más bien retórico y no exento de paradojas. El director funciona, más aún en esta película, no como un creador, sino como un canalizador y catalizador de distintas corrientes de significación, en cuyo encuentro problemático se instalan él y su mensaje.

Lo primero que llama la atención en la trama es la doble valencia de lo extranjero: además de una oposición entre extranjero (—) y nacional (+), hay un desdoblamiento del primer término en extranjeros 'buenos' y 'malos'. Los primeros son el empresario argentino y su hermana; mientras que en el grupo de los villanos se encuentra el siniestro empresario alemán Van Eckerman, que da las órdenes que don Fabio planifica y sus secuaces (el 'Rayado' el más notorio) ejecutan. Los argentinos están asimilados hacia el polo positivo de lo nacional, como claramente remarca el nombre de la compañía petrolera independiente. Esta comunidad de lo argentino y lo mexicano es enfatizada también en algunos diálogos: "Siento como si nunca hubiera salido de mi tierra", confiesa complacido el empresario Irigoyen. En otros momentos, sin embargo, la asimilación resulta imperfecta y resurge el nacionalismo, a veces en forma nostálgica ("A la distancia me parece el más grande de todos", añade Irigoyen, refiriéndose a su país, unas frases después de la anterior), otras como una firme convicción: "Yo nací aquí y no podría estar en otra parte", le declara Gerardo a Mercedes poco antes del fangoso beso. Lo 'latinoamericano' (representado por lo argentino) suplanta imperfectamente el espacio usualmente reservado a lo mexicano, que pugna por recuperar su lugar. Quizás sea por eso que José Enrique es eliminado tempranamente de la película (para ser reemplazado por Demetrio y luego, por Gerardo, dos administradores mexicanos), y que su hermana pierde su condición y jerarquía de dueña de La Nacional al mismo tiempo que gana la libertad y el amor de Gerardo.

Si pasamos al nivel del reparto surgen nuevas complicaciones. Básicamente hay dos posibilidades de incorporar un actor extranjero en una producción nacional. La primera es incorporar sus orígenes a la diégesis, es decir, que el actor y el personaje compartan la misma nacionalidad y dar alguna explicación en la narrativa sobre los motivos de su viaje al nuevo país. La otra posibilidad es ignorar su procedencia y asignarle roles de 'mexicano', es decir, la nacionalidad por defecto, la nacionalidad no marcada en el cine de este país. Una posibilidad intermedia, especialmente si el acento del actor es muy notorio, es la de incluir su nacionalidad marcada por tal dicción, pero sin ofrecer ninguna explicación diegética. Esta última podía funcionar con cierta naturalidad con los actores españoles, dadas las dimensiones del exilio (recordemos, por poner un ejemplo, a Carlos Martínez Baena, el cura de *Él*, *El río y la muerte* y *Ensayo de un crimen*). Sin embargo, entre las dos primeras alternativas, el cine mexicano tendía a

preferir la segunda y reservar la primera solo para algunas estrellas de cartel, como Lamarque. Por eso el español José Baviera, que representa a don Fabio en la película, y cuyo acento no es demasiado llamativo, se encuentra plenamente 'mexicanizado'. Sin embargo, no menos artificial que esta mexicanidad no marcada, resulta la argentinidad marcada de la película, ya que José Enrique es interpretado por el veterano actor mexicano Francisco Jarima, a quien, por momentos, se le olvida impostar convenientemente el acento argentino. En este carnaval de disfraces nacionales, de lo nacional como disfraz, la apelación en última instancia nacionalista de la película, en esto típicamente representativa del cine mexicano, permite a su vez un distanciamiento irónico.

Más oposicional es la representación del radicalmente otro, es decir, del extranjero no hispano, del 'gringo'. No deja de existir —y persistir— un desdoblamiento, ya que al malvado alemán (que a poco de haber terminado la Segunda Guerra Mundial parecía ser la nacionalidad más apropiada para portar todos los signos negativos) se contrapone la simpática francesa Nanette, interpretada en este caso por la actriz francesa Fernande Albany (castellanizada en los créditos como Fernanda), que asume un rol femenino típico del cine mexicano y parece complacerse con los desplantes y maltratos de su 'amado' Heriberto. Nanette, sin embargo, tiene una "manía muy fea", como le dice Heriberto: es cleptómana, y no es difícil correlacionar los ambiciosos despojos petroleros de Van Eckerman con los pequeños robos de fichas de casino de Nanette.

Se revela una vez más la asimilación imperfecta de lo extranjero a lo nacional, en una industria que estaba tironeada por una ideología y una retórica nacionalistas de larga data y que sin embargo debía mantenerse alerta a su importante presencia en el mercado latinoamericano; que se encontraba rezagada frente a los valores modernos y cosmopolitas propulsados por el alemanismo, pero que cobijaba a una comunidad bastante cosmopolita de actores y técnicos. Sobre estas tensiones, Buñuel construye una problematización de lo nacional acorde con su propio escepticismo frente a todo nacionalismo.

El final de la película no es exactamente un final feliz, y en este doble movimiento de conceder al género lo que este pide, y al mismo tiempo minar sus estructuras (la metáfora de volar los pozos de petróleo no puede ser más gráfica) parece muy buñueliano. Desde el lado del melodrama, la pareja finalmente sortea todos los peligros y se reúne en un *happily ever after*. Sin embargo, desde el aspecto 'político' de la trama, la solución es difícilmente satisfactoria, ya que si bien volar los pozos es una forma de deshacer la venta forzada de la empresa a la transnacional, y por tanto de 'engañar' al codicioso alemán (cosa bien discutible, ya que no hace falta ser un experto en explotación petrolífera para saber que no es en las torres

de perforación o las estructuras de bombeo donde radica la riqueza del negocio, sino en el subsuelo, por lo cual el perjuicio a Van Eckerman es muy relativo), por otro lado, es una victoria pírrica. Si el monopolio no se ha fortalecido con nuevos pozos (cosa ya dudosa), tampoco se ha debilitado, y su reino de corrupción y abuso ha quedado incólume en el casino. El modelo de modernidad con sello nacional y distribución igualitaria que parecía encarnar el consorcio argentino-mexicano ha fracasado rotundamente, y lo único que triunfa es la lógica del deseo, que no reconoce patria. Igual sucederá, con meridiana claridad, en nuestra siguiente película.

4.2. El río y la muerte *(1954)*

> Santa Bibiana es un pueblo situado a la orilla de un caudaloso y negro río. En tiempos, la corriente se desbordó y lo inundó, por lo que hubo de ser reconstruido en la margen opuesta. Sólo el cementerio permaneció en el primitivo emplazamiento, respetando la paz de los muertos. De esa manera, ese río emblemático pasó a convertirse, en cierto modo, en el protagonista de un lugar enormemente violento, siempre enzarzado a tiros en peleas y venganzas. Cuando alguien discute con otro y lo mata de frente, se le permite huir, tras una formularia persecución, siempre que consiga atravesar el río. Allí, aislado en el monte, en la otra orilla, se le deja en paz hasta que se considera saldada su deuda. Ésa es la costumbre que el tiempo ha hecho ley. De igual manera, una muerte ha de ser vengada, y esto origina nuevas muertes en cadena que continúan el interminable rosario de víctimas entre dos dinastías enfrentadas, los Anguiano y los Menchaca. En vano don Nemesio intenta ejercer el papel de moderador de tan bárbaras costumbres. Felipe Anguiano fue abatido, y su hijo, Gerardo, ha de vengarle enfrentándose con el hijo de su asesino. Pero Gerardo Anguiano —que narra en *flash-back* toda esta saga familiar a su novia enfermera, Elsa, en el hospital donde está convaleciente— es médico, y como hombre de estudios se niega a proseguir la secular rivalidad entre sus ascendientes y los Menchaca, de los que él y Rómulo representan los últimos descendientes. Su madre y las continuas provocaciones de su rival le empujan a la venganza, pero tras muchos esfuerzos y generosidad conseguirá romper el círculo fatal y convencer a su oponente de que se puede vivir y ser hombre sin necesidad de aparatosas demostraciones de machismo y la habitual ensalada de tiros. Un abrazo final sella tan edificante conclusión (Sánchez Vidal 1991: 195-196).

Se trata pues de una obra 'de tesis', con pomposas declaraciones —casi todas a cargo de Gerardo Anguiano— sobre los valores del progreso y el estudio, y contra las tradiciones bárbaras de un mal entendido 'honor'. En este sentido, también es atípica en la filmografía de Buñuel, ya que aun cuando sus películas (*Susana*, *El bruto*, *La hija del engaño*) porten un

aparente mensaje edificante, no suelen hacerlo tan explícitamente como en este caso: "Por primera vez en mi vida dirigía una película 'de tesis' y me remordía la conciencia. Y la tesis era muy discutible; algo como esto: 'Si todos los hombres fueran a la Universidad, habría menos crímenes'. ¡Imagínense!" (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 105). La capacidad de intervención del director estuvo además limitada porque Miguel Álvarez Acosta, el autor de *Muro blanco en roca negra*, la novela en la que está basada, se tomó la libertad de enmendar el guión para asegurarse de que se 'respetara' su obra.

Pese a tales límites, esta película representa una exploración de Buñuel de lo que consideraba una de las arterias mayores de la cultura mexicana: el culto a la violencia y la muerte. No en vano en sus memorias, aunque habla muy poco de la película en sí, dedica, "de paso" no menos de cinco páginas (cuando a la gran mayoría de sus filmes no les consagra más de dos) a contar historias relacionadas con la fascinación de los mexicanos por la violencia (fascinación que fascinaba, a su vez, al cineasta) y otras dos a reflexionar sobre otros aspectos de la cultura mexicana. Si algún análisis de México incluye *Mi último suspiro*, el testamento literario de Buñuel, se encuentra aquí, alrededor de *El río y la muerte.* Esta película no dialoga tanto con el 'cine mexicano', como ocurre en sus melodramas familiares, sino más bien con 'México'.

Ya sea por la mano del director o por la propia lógica de la historia (fascinada por su objeto *a*, para ponerlo en términos lacanianos)[27], es claro que los valores defendidos a nivel consciente por la película se ven arrastrados por el río de las pasiones sangrientas a las que, solo de una manera tremendamente artificial e intempestiva, pueden derrotar al final. Aunque esto ocurre hasta cierto punto tanto en la novela como en la película, en la primera, los impulsos violentos se encuentran en gran medida regimentados por el código del honor (volveremos sobre esto); mientras que en la segunda, las pulsiones se alojan en lo más íntimo de la naturaleza humana, antes que en el cuerpo social. Se hace aquí pertinente recordar las observaciones de Deleuze sobre el 'naturalismo' y la 'imagen pulsión' de Buñuel. Muy contados cineastas[28], dice el teórico francés, han logrado instalarse en esta categoría que está a medio camino entre la imagen-afección y la imagen-acción. En el naturalismo, los personajes están sujetos a pulsiones elementales (como las pulsiones alimentarias, las pulsiones sexuales, la codicia, etc.), que a su vez producen comportamientos perversos más

[27] Es decir, el objeto que es la causa de su deseo, el origen del deseo de narrar esta historia y del deseo del súper-yo de corregir las conductas sangrientas; aquello que pone en funcionamiento el orden simbólico del relato.

[28] Deleuze reconoce solamente tres que lo hacen de manera consistente, durante toda su carrera: Buñuel, Erich von Stroheim y Joseph Losey.

complejos (canibalísticos, sadomasoquistas, necrofílicos, etc.). El espacio donde habitan estos personajes, "animales humanos", es un 'mundo originario'. Pero el mundo originario, el del futuro último y del pasado arcaico a la vez, se expresa necesariamente a través de un 'médium': un medio real, histórico y concreto, que sin embargo, solo sirve para alojar las pulsiones que son las verdaderas protagonistas de la narrativa. Así opera el naturalismo, que para Deleuze no está reñido en absoluto con el surrealismo, ya que en ambos se trata de una acentuación de la realidad. Por último, dice Deleuze que la degradación a la que la pulsión somete al mundo originario (ya que aquella es la energía que arranca los pedazos de este) adquiere en Stroheim la forma de una entropía acelerada, mientras que en Buñuel se muestra como una eterna repetición (Deleuze 1986: 179-192).

Volvamos a la película y su lucha entre medio derivado y mundo originario, entre moral y pulsión. Gerardo Anguiano, fruto de la educación superior, dedicado como médico a la lucha contra la poliomielitis, declara no tener ningún interés en "perpetuar absurdas venganzas de familia", "sólo para darle gusto a mi madre y a los que con ella viven en aquel *mundo salvaje*". En el mundo originario, rige como única ley la eterna repetición de la pulsión de muerte. Pese a sus acendradas convicciones, luego de una carta de su madre en la que le reprocha no estar a su lado para defenderla de las humillaciones que recibe de sus rivales (reproche por cierto nada nuevo para él), Gerardo se siente obligado, primero, a acudir al pueblo, luego, a asistir al baile en el que lo están esperando Rómulo Menchaca y sus partidarios, y finalmente, a confrontarse a solas con Rómulo al otro lado del río. Cada vez intenta resistirse, pero es atrapado por la pulsión. Habiéndose negado acudir a la fiesta, Gerardo, adivinando un mudo reproche por parte de su madre, le expone sus razones para oponerse a la violencia y a la venganza. Ella opta por no contradecirle, al contrario, le da la razón y repite sus palabras. Y es esto lo que lo impulsa a salir: la absoluta oquedad de sus propias palabras e ideales oídos en boca de su madre, palabras que carecen de sentido en el pueblo donde solo el llamado de la sangre parece tenerlo, como se lo recuerda más de una vez Rómulo Menchaca: "Tú todo lo quieres resolver echando aire por la boca", "Ya no quiero oír más palabras". La escena más patética en que el metarrelato ideológico de Gerardo no solo pierde su significado, sino que adquiere un sentido opuesto, es la culminante del duelo entre Gerardo y Rómulo. Después de lograr desarmar a su oponente con la fuerza de sus manos, Gerardo, pistola en mano, apunta a su rival y le grita enfurecido: "¡Hasta cuándo vas a entender que uno solo se debe jugar la vida por causas nobles!". Las razones de la civilización (para emplear la antinomia de la película) no logran conmover en lo más mínimo la barbarie, el reino de las pulsiones. El triunfo de la civilización tendría que imponerse, si no

deus ex machina como ocurre en el desenlace[29], paradójicamente por la fuerza, como lo querían algunos intelectuales latinoamericanos de principios del siglo xx.

Tan notorias son las contradicciones de la película que en su estreno en Cannes (es decir, en un contexto de recepción despojado de cualquier referencialidad inmediata), fue tomada por la audiencia como una farsa, una suerte de parodia del género del *western*: "en cuanto comenzaban las muertes, la gente reía a carcajadas, pedían que mataran a otro más", cuenta Buñuel (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 106). Sánchez Vidal critica tal recepción por su ignorancia de la realidad rural mexicana, pero sería tal vez más preciso decir que el error consiste en asumir que el Tercer Cine está necesariamente dialogando con el Primero, o en convertir la imagen-pulsión en imagen-acción. Buñuel, a su vez, se defiende, señalando la seriedad de su trabajo: "Puede verse como usted quiera. Pero, si bien hay rasgos de humor, no es una comedia. Aunque me sentía molesto con el corsé de la tesis, no traté de burlarme del argumento. Cuando me lanzo a hacer una película, lo hago a fondo y no pretendo hacer guiños de complicidad con el espectador" (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 107).

Estas declaraciones del director, que como vemos son reiterativas, nos recuerdan la impropiedad de la imagen del cineasta como el gran burlador de ingenuos productores. La ideología oficial nacionalista mexicana tenía sus propias contradicciones, que en ocasiones el autor manipula hacia la exageración y la autorreflexividad (*Susana*, *El bruto*), pero en otras, como en este caso, parecen ser insalvables, por más declaraciones de principios que se añadan, y basta con dejarse arrastrar por ellas. Buñuel dice que lo que le atrajo de la novela fue "ese elemento de falta de respeto a la vida humana", es decir, el imperio de la pulsión, y Álvarez Acosta trató de salvar su responsabilidad moral insertando en el guión frases declarativas e indubitables, pero el director no necesitaba burlarse del argumento para que la fascinación por la pulsión de muerte prevaleciera en el espectador por sobre cualquier 'tesis'. Una vez más, el director trabaja apoyándose en los vaivenes de la industria para recrear un universo en última instancia muy "buñueliano".

Esta intervención del director en el guión puede apreciarse mejor por contraste con la novela que, aunque también se encuentra ciertamente fascinada con la pulsión de muerte, no es propiamente una novela naturalista (en sentido deleuziano), y su Santa Bibiana no es propiamente un mundo originario. En *Muro blanco en roca negra* hay algo que se superpone a la

[29] En su novela, Álvarez Acosta, más interesado que Buñuel en darle verosimilitud a esta reconciliación de los irreconciliables, los hace pasar por la ordalía de la muerte en el río caudaloso, de la que solo logran salvarse gracias a su colaboración conjunta.

pulsión, que la reglamenta arrebatándole la naturalidad del impulso: es el honor. El código del honor atenúa el contraste entre civilización y barbarie (o mejor, entre medio histórico y mundo originario), y convierte Santa Bibiana, más que en un "mundo salvaje", en un mundo pre-moderno. Aunque el autor de la novela se encuentra, evidentemente, del lado de la 'civilización', reconoce en las tradiciones 'bárbaras' cierta majestad, cierta legitimidad. Gerardo Anguiano, por ejemplo, nunca cuestiona ni pretende rehuir su 'deber'. A pesar de haber salido hace muchos años de su pueblo, se sigue considerando sujeto a sus mandatos[30]. Mientras que el Gerardo de la película descalifica abiertamente la tradición de muerte, el de la novela nunca deja de aceptar el imperio de su ley. Y, además, está todo el episodio, suprimido por completo en la película, del estupro de Pilar, la hija de don Melesio (don Nemesio en el film), en donde el tema de la (des)honra de la mujer y por consiguiente de toda la familia, hace su aparición para complementar al de los duelos de honor y formar así un verdadero sistema moral. El gobierno local, representante del orden civilizado, también se somete a la ley de la costumbre, y solo simula perseguir al asesino hasta que logra lanzarse al río. Se produce lo que Antanas Mockus ha señalado como una disociación entre norma legal, por un lado, y norma cultural y moral por otro, al punto que la norma legal ha devenido mero formalismo. También se suprime en la película el personaje de Fiacro Huerta, suerte de encarnación del mal que al final resulta, sorprendentemente, responsable directo o indirecto de casi todos los episodios de violencia que azotaron al pueblo durante medio siglo. En lugar de cargar la culpa en un chivo expiatorio para demostrar la salud moral del pueblo, Buñuel deja sucumbir en el torrente de la pulsión a todos sus habitantes, sin que la educación sea freno suficiente. Para Álvarez Acosta, se trata de corregir y superar el elemento de violencia, de desbastar, con el estilete de la educación moderna, un sistema moral que en el fondo tiene mucho de valioso. Para Buñuel, en cambio, el barniz de la civilización con sus declaraciones pomposas no alcanza a cubrir la pulsión de muerte que todo ser humano lleva consigo, no alcanza a disimular ni a alterar el mundo originario en el que suelen habitar sus personajes.

Santa Bibiana es un mundo cerrado (otra de las características deleuzianas para los mundos originarios), una comunidad endogámica, en donde los únicos que quieren cambiar el estado de cosas son dos 'fuereños':

[30] Gerardo le dice a Rómulo en su primer encuentro en el hospital: "Esperaré aliviarme y te haré el gusto. Pelearemos. Pero desde ahora te lo digo: va a haber una diferencia entre los dos, tú vas a pelear con rabia, con odio, con un gran rencor. Yo no tengo por qué odiarte y voy a pelear en frío. No porque tenga razón para matarte, sino porque me lo impone un mandato de familia, una tradición invisible. Esa será la diferencia. Tú por odio, yo por obligación" (Álvarez Acosta 1952: 75-76).

Gerardo, criado en la capital, y don Nemesio/Melesio, de Nueva Rosita, Coahuila. En la novela, don Melesio defiende su externalidad como una ventaja que le permite estar más allá de las rencillas locales: "Mi cariño por el pueblo es mejor que el de ustedes; yo los quiero a todos, y ustedes sólo a la mitad. El cariño de ustedes es natural; son de aquí, y no tiene gracia que amen a su tierra. Yo la quiero más y soy de otra parte" (Álvarez Acosta 1952: 97).

Asimismo, en la novela, Gerardo Anguiano le cuenta la historia de su pueblo a su enfermera, Elsie Clarence, "nacida en Denver, Colorado; graduada en Columbia University y posteriormente radicada en México desde 1945" (1952: 37), y narrataria de más de dos terceras partes de la novela (pp. 85-305). Elsie es el destinatario perfecto por encarnar la perspectiva exterior desde la cual, una vez más, parece surgir el sentido: "conoce a los mexicanos tal vez mejor que nuestros mismos compatriotas" (1952: 37)[31]. Curiosamente, Buñuel, en lugar de explotar esta prevalencia de la visión exterior para instalar en ella su subjetividad exílica, elige suprimirla, 'nacionaliza' la trama, convierte a la gringa Elsie en la mexicana Elsita, y si bien conserva la condición de forastero de don Nemesio, no ofrece ninguna referencia de sus orígenes ni tampoco replica su discurso antes citado. Por otro lado, el cura, y el vendedor de armas, a pesar de su marcado acento peninsular, aceptan las costumbres del pueblo y no son en ningún momento marcados como 'fuereños'. Probablemente Buñuel no quería suscribir de manera personal unas tesis con las que no estaba de acuerdo. Pero, además, mientras el novelista mexicano recurría a un imaginario narratario exterior ante el cual legitimar su visión del país; Buñuel, que ya ocupaba esta posición, y para quien no era necesariamente una ventaja, prefiere, como estos personajes, mimetizarse con el contexto. A lo largo de su carrera, la famosa 'mirada distanciada' de Buñuel, que según muchos críticos es lo que le permite hacer una crítica de la sociedad y el cine mexicanos, casi nunca, sin embargo, se explicita en el texto fílmico, aun cuando tendría oportunidad de hacerlo. Tal parece que el cineasta no le adjudicaba a su condición de extranjero ningún valor particular, ni como ventaja ni como limitación, y prefería hablar desde el espacio en el que estuviera trabajando.

En estas dos películas, creemos, se hacen presentes tanto las prácticas de la industria como la mano del director, resultando difícil, muchas veces, qué atribuirle a cada cual. ¿Se trata de películas 'de Buñuel'

[31] Sin que tarde en surgir el mentado nacionalismo mexicano de boca de Gerardo Anguiano hacia el final de la novela: "Mi muy orgullosa y amada gringa; ustedes no deben enseñarnos nada a los mexicanos, porque a la vuelta del tiempo les sale el tiro por la culata" (1952: 362).

o simplemente de *otra* película mexicana? Lo interesante, me parece, es que ambas alternativas pueden sostenerse convincentemente, y no solo para algún detalle, sino para el conjunto del film. Aunque Buñuel no comulgaba con la ideología propalada por la industria, esto no implica que la relación sea siempre de lucha y subversión; se hace también necesaria una colaboración o una conciliación para poder producir. Como vimos, el director se apoya en las prácticas normales de la industria y las articula o las contrapone para cuestionar un nacionalismo que el cine mexicano, a veces, se empeñaba en predicar, no sin importantes contradicciones y contracorrientes. En *Gran Casino*, la nacionalidad resulta poco más que un disfraz; en *El río y la muerte* tanto el valor tradicional del honor como el moderno de la educación y la ciencia, que sustentan una visión nacional de México, terminan ahogados en el río de la pulsión y de lo individual (es decir, del mundo originario, que solo en apariencia es histórico). En esta última película, además, el director muestra que, pudiendo aprovechar la perspectiva exterior que le brindaba la novela, prefiere eludirla y mexicanizar la narrativa.

4.3. *Buñuel, ¿cineasta estadounidense?*

Ahora veremos cómo opera esa productividad dentro de otro sistema: el del cine estadounidense. En las dos películas que dirigió destinadas a esta industria, aunque filmadas en México, Buñuel se acomoda a las convenciones de Hollywood, ensaya sus géneros y su estilo, pero también tantea sus límites, lo límites de lo decible. Este acercamiento le permite tocar nuevos temas, que ya para Hollywood eran polémicos, pero que en la industria mexicana simplemente no venían al caso. En *Robinson Crusoe* se familiariza con el nuevo medio y explora sus posibilidades; en *The Young One* da un paso más y se arriesga a la crítica. Y al mismo tiempo (sobre todo en la primera), Buñuel no deja de dialogar con el cine mexicano, de enmarcarlo irónicamente desde un 'afuera' provisional que no implica voluntad de ruptura, que no deja de ser un 'adentro'. Es por eso que su cine es transnacional no solamente por la sumatoria de sus etapas, sino por esa doble mirada que a veces mantiene simultáneamente. Finalmente, en estas películas, Buñuel se aparta nuevamente de la posición del exiliado y se aproxima a la del nómade.

John Baxter ha relacionado *The Adventures of Robinson Crusoe*, la primera aventura de Buñuel fuera de la industria mexicana, con la situación en que se encontraba esta última en 1952:

> Hacia el comienzo de 1952, la industria cinematográfica de México, con su independencia ya enfriándose, se dirigía hacia el invierno de todos los cines nacionales que desafían la maquinaria de Hollywood. Las esperadas ventas al exterior no se habían materializado y las cintas locales, impopulares con las audiencias mexicanas, eran crecientemente encarpetadas en favor de aquellas provenientes de Estados Unidos. Los sindicatos demandaban más inversión estatal y un límite a las importaciones; objetivos que estaban dispuestos, incluso ansiosos, a defender. A menos que pudiera irrumpir en el mercado europeo o, mejor aún, en el estadounidense, [Buñuel] se encontraría a sí mismo, después de siete años en México, en el mismo lugar donde empezó (Baxter 1994: 218).

Aunque todavía faltaban algunos años y cientos de películas para que la industria alcanzara un punto realmente crítico, el florecimiento se había detenido, y no era mala idea probar otros mercados. Víctor Fuentes apunta que estas películas "son muestra de un posible Buñuel director de cine norteamericano", y que el director español "admiró e hizo suyos aspectos fundamentales del hacer cinematográfico norteamericano, tales como la transparencia estilística, la claridad y la economía expositiva, con la consiguiente parquedad en virtuosismos técnicos o espectaculares movimientos de cámara, y la utilización frecuente del plano americano" (1993: 92). El celebrado estilo parco, funcional y contenido de Buñuel tiene mucho que ver con el Hollywood clásico que el joven director había declarado admirar antes de estrenarse como cineasta. Como también tiene que ver el cine clásico mexicano, que replica ese estilo[32] para el desarrollo de sus historias, al punto que Carlos Monsiváis argumenta que el éxito transnacional del cine mexicano se fundamenta en su posicionamiento como mediador entre Hollywood y Latinoamérica. Por último, como señala Marvin D'Lugo, estas dos coproducciones (*The Young One* [1960] es la otra) funcionarían "tanto como un acomodamiento y una respuesta crítica a la industria comercial de Hollywood a la que anteriormente se había mostrado incapaz de ajustarse" (2003: 60). Nuevamente, el sometimiento y la crítica se conjugan sin mayor dificultad en Buñuel, como acertadamente señala el crítico.

4.3.1. *Robinson Crusoe* (1952)

La novela de Daniel Defoe sobre un hombre que naufraga en una isla desierta y debe ingeniárselas para sobrevivir ha devenido parte del imaginario

[32] Con peculiaridades importantes en cuanto a la profundidad de campo, ángulos preferidos, perspectiva y composición del encuadre, según argumenta convincentemente Ramírez Berg (1994).

colectivo occidental. Ha sido puesta muchas veces como caso límite de la ética y del derecho, ya que ellas comienzan con la aparición del Otro, que serían primero los salvajes que visitan la isla, y en última instancia, Viernes[33]. También suele servir para explicar nociones básicas de economía, como trabajo, capital y comercio. Tanto ha cobrado vida propia este náufrago, que Buñuel puede declarar que la novela no le agradaba demasiado porque "está llena de reflexiones morales, de paralelismos con la Biblia, y esto durante páginas y más páginas" (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 84); y sin embargo, el personaje en sí mismo sí le resultaba interesante, por lo que se animó a aceptar el encargo.

Al momento de su estreno, "grandes especialistas en Defoe elogiaron el respeto al espíritu del libro original" (Sánchez Vidal 1991: 178). La película misma parece preocupada con el tema de la fidelidad de la adaptación, ya desde sus créditos iniciales, que muestran una imagen del libro de Defoe en mitad de un planisferio. Luego, un hombre con vestimenta de la época abre la cubierta del libro, y ante la imagen de la escritura en el papel, empiezan a resonar las primeras líneas de la voz en *off*, que si bien no se corresponden exactamente con las de la novela, sí son frases extraídas de sus primeras páginas. Después, durante el exilio de Robinson en la isla, se le muestra varias veces escribiendo su diario, que supuestamente va a convertirse en el libro publicado a su regreso a la civilización, asociando de esta manera la narración en *off* con el acto de la escritura, asegurando la correspondencia entre imágenes y texto escrito. Esta fidelidad a la letra ha sido vista también como un desacierto, nada menos que por un joven Gabriel García Márquez:

> Ante un alarde de esa clase, el espectador espera encontrarse con un tratamiento excepcional de la historia, pero en realidad se encuentra ante una reconstrucción formal, literal y poco profunda de la novela. [...] Es demasiado normal, con muchos convencionalismos en la escritura, y especialmente estropeada la tentativa por un narrador que se mete en lo que no le importa, como cuando explica lo que está narrando en imágenes (García Márquez 1955, cit. en Bernardi 1999: 102).

Ante la demanda, algo sorprendente, de García Márquez por una adaptación más creativa y transformadora, habría que oponer dos objeciones.

[33] En la novela, muchas páginas antes de que aparezca Viernes, Robinson encuentra una huella humana en la playa, y aunque pasan muchos meses antes de que efectivamente vea a cualquier otro ser humano, su vida se ve radicalmente alterada por las reflexiones y resoluciones que le provocan la posibilidad de la aparición de un Otro. En el mejor estilo derridiano, el Otro, y por tanto, los conflictos éticos, aparecen como una huella, antes que como una presencia definitiva.

La primera, que como nos ha enseñado Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*, contar lo mismo no es nunca *decir* lo mismo. Esta misma insistencia en el acto de escribir no solamente remite a la fidelidad a un original. Aunada al colonialismo del amo, muy presente tanto en la novela como en la película, nos hace recordar la importancia que tuvo la escritura en la conquista de Hispanoamérica, y en toda la administración colonial, según ha señalado Ángel Rama (1984). Insistir en la escritura, en el contexto del encuentro de un europeo con un nuevo mundo, que parece tan feraz, ignoto y peligroso como el que encontraron los primeros conquistadores, acarrea un peso histórico que acaso está más allá de las intenciones de Buñuel, pero que igual se puede desprender del texto fílmico. Aunque nacido dos siglos después de los conquistadores españoles, y desligado de cualquier vínculo con la metrópoli, ya que su empresa es netamente individual, este Crusoe todavía confía en la poderosa tecnología de la escritura y lleva el mismo minucioso recuento de los hechos que los cronistas que siempre acompañaban las expediciones exploradoras. Es a través de la escritura y de la abundancia en el detalle como el náufrago puede darle cierto peso simbólico a su existencia en la isla, además de mantener virtualmente los lazos con sus compatriotas. No olvidemos que el otro gran sostén simbólico de Robinson a lo largo de todos esos años es la Biblia, la 'Escritura' por excelencia, que también desempeñó su papel en la conquista de América (con su clímax dramático en el encuentro de Cajamarca).

En segundo lugar, Buñuel sí transforma significativamente, si no la anécdota, el marco ideológico de la obra original. Robinson es el hombre solitario que reaprende a convivir con la naturaleza y a dominarla, pero para ello debe, según interpretaciones, primero despojarse de sus prejuicios, jerarquías y hábitos de hombre civilizado o replicarlos en el nuevo espacio de la isla. La mentalidad colonialista de Robinson, mercader de esclavos, "master of servants" (según nos dice él mismo), está fuera de duda, aunque "Buñuel taimadamente insistía en que su motivación para hacer la película no era plantear un proyecto anticolonialista, aun cuando incluso lecturas ingenuas de *Robinson Crusoe* llevaban a los espectadores a esa conclusión" (D'Lugo 2003: 49). Robinson trabaja duramente para construirse un espacio lo más parecido posible al del mundo 'civilizado' en lo que José de la Colina ha denominado "salón en la selva". Su relación con Friday se establece inevitablemente en términos de amo y esclavo, o en el lenguaje de la época, *master and servant*: "How pleasant it was once more to have a servant", declara complacido Robinson en la película, aunque luego debe enmarrocarlo por las noches para evitar que le robe sus posesiones o lo asesine mientras duerme. Sin embargo, sostiene Buñuel, con el tiempo "la relación amo-criado se convierte en amistad porque es natural. Entre dos personajes solos en una isla, que deben sobrevivir y

ayudarse, no es natural que se mantengan nuestras convenciones sociales" (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 87). En esto, Buñuel se aparta de la novela, pues para Defoe es de lo más natural que las diferencias culturales entre civilizados y salvajes sean en última instancia infranqueables. Por poner solamente un ejemplo, pero bastante elocuente: en la película, antes de subir al bote y abandonar definitivamente la isla, Robinson le pregunta a Friday si no tiene temor de acompañarlo a la civilización. "If Master is not, Friday is not", responde este, y en fraterno abrazo, caminan juntos hasta el bote. En la novela, en cambio, no solo no hay escena semejante, sino que ni siquiera hay mención de Friday en este punto, siendo la última referencia cuando Robinson indica que lo envió a traer a los amotinados que estaban prisioneros (Defoe 1897: 152), y después simplemente desaparece hasta que Robinson viaja de Inglaterra a Lisboa para averiguar el estado de sus plantaciones en el Brasil, y entonces recuerda que Friday siempre lo acompañaba en sus viajes, "y probando ser un muy fiel sirviente en todas las ocasiones" (Defoe 1897: 155). Contrariamente a la imagen más extendida del director, hay en Buñuel una visión relativamente optimista de la naturaleza humana, y de la relación con el prójimo. La mentalidad colonialista de Robinson sufre pues alguna transformación en la película (sin desaparecer, claro). Según Antonio Monegal, en la película se muestra una dimensión afectiva en la relación de Robinson con sus posesiones, ausente en la novela: "En cierto modo el valor metonímico del objeto ha reemplazado al simbólico. El personaje ya no reedifica simbólicamente el orden burgués con los objetos, sino que éstos ocupan a su lado un lugar sobre el que proyecta sus afectos" (Monegal 1993: 167). Esto se muestra con mayor énfasis en la relación con sus animales, y especialmente con su perro Rex, cuya muerte precipita una crisis en Robinson, y cuyos imaginarios ladridos son lo último que oímos en el film. Allí donde Buñuel pudo haber insertado un ataque brutal a la mentalidad burguesa (y donde sus críticos más benevolentes han querido rescatar la película leyendo dicho ataque entrelíneas), eligió humanizar al personaje y generar cierta empatía, es decir, optó por el mecanismo de identificación con el protagonista, tan propio del cine clásico de Hollywood (y del primer cine en general). Buñuel se muestra más adaptado que incómodo en el género de aventuras, y es quizás esto lo que desagrada a espectadores como García Márquez.

La obra de Defoe es tanto una novela de aventuras como una historia moral: Robinson, desobedeciendo los sensatos consejos de su padre[34], e incluso los signos divinos que lo previenen (como la feroz tormenta en su

[34] Buñuel reposiciona estos consejos sobre las ventajas del *middle state* y la vida apacible que abren la novela, hacia el primer tercio de la película, en el sueño febril de

primer viaje), se embarca una y otra vez en aventuras insensatas, hasta que queda prisionero en su isla desierta. Allí, sin embargo, con la ayuda de una Biblia y mucho tiempo para reflexionar, logra hacerse un mejor cristiano y vivir una vida apacible. Ya en la novela original hay una competencia o tensión entre el espíritu práctico de Robinson (que narra con minucioso detalle los modos en que resuelve los problemas de la vida cotidiana en la isla), y las reflexiones morales que su situación le provoca. Esta competencia entre relato de aventura y reflexión moral termina por decantarse a favor de lo novelesco, sobre todo a partir de la salida de Robinson de la isla (que no implica el final en la historia original) y más aún con la publicación de la segunda parte de las aventuras, en donde, ya consciente de haber captado el interés masivo del público, Defoe se dedica exclusivamente a complacerlo, dejando entre paréntesis el aspecto religioso y moral. No será entonces demasiado difícil para Buñuel y el cine de Hollywood bajo cuyo sistema de convenciones trabajaba en esta película, echar por la borda este lastre de "páginas y más páginas". Si Buñuel, por un lado, rechazaba la ideología de la novela[35], los productores norteamericanos, por otro, buscaban aligerar el producto, y ambos, al final, se daban la mano.

Otros contextos también son movilizados por la historia de Defoe en manos de Buñuel. Es su primera película, después quizás de *Gran Casino*, sobre un personaje forzado a mantenerse alejado de su patria, es decir, un exiliado. No solo eso, sino que, como recuerda Víctor Fuentes, el director no era el único exiliado en la producción de este film, ya que el coguionista Hugo Butler y el coproductor George Pepper (ambos figuran bajo seudónimo), habían sido proscritos de Hollywood y colocados en la lista negra por el macartismo imperante en la época y se encontraban exiliados en México[36]. Los elementos estaban dados para que el director articulara, subrepticiamente o no, su visión del exilio. Opta en cambio por no hacerlo, y resaltar otros elementos. Como vimos, en la obra mexicana del exiliado Buñuel hay pocas referencias a su tierra natal, e incluso a su propia

Robinson, en el cual su padre, mientras le hace estos reproches por su falta de sensatez, se niega a darle agua mientras baña a un cerdo.

[35] Si bien se mantienen algunas referencias bíblicas, Buñuel inserta un pasaje en que, ante la desesperación de Robinson por su soledad, "the Scriptures came meaningless to my eyes". Asimismo, los cuestionamientos de Friday durante la labor evangelizadora de Robinson, que en la novela sirven para reflexionar luego sobre la insuficiencia del razonamiento y la necesidad de la revelación para la comprensión de la verdad, en la película quedan como una pregunta agudísima a la que Robinson no es capaz de responder, limitándose a dirigirse al loro para decirle que él sí entiende esas cosas.

[36] Volverían a colaborar con Buñuel en *The Young One*, en la cual el tema de la 'caza de brujas' se hace más presente a nivel argumental, aunque siempre en clave metafórica.

condición. Y no necesariamente por imposiciones del sistema: en *Robinson Crusoe*, como en *El río y la muerte*, cuando tenía la oportunidad de insertar algún discurso sobre el exilio, prefiere prescindir de recuerdos nostálgicos o reflexiones sobre la patria lejana (con la única excepción de la alucinación sonora del bar, que más bien sirve para remarcar la terrible soledad del personaje, y el peligro de la locura) y enfocarse en la supervivencia en la isla, en los trabajos y recompensas de la nueva tierra. Y si en cierto modo busca replicar su patria (el 'salón en la selva'), es más por una estructura ideológica subconsciente que por la existencia de fuertes lazos afectivos. Sintomáticamente, Buñuel poda el episodio de la novela en el que Crusoe rescata a un español que había sido hecho prisionero por la tribu de caníbales (decisión que se sostiene también en la lógica de contar linealmente y evitar las digresiones, es decir, en la lógica del género de aventuras). En realidad, Buñuel parece ser más nómade que exiliado, y encontrar la patria en el *estar* más que en el *ser*.

La película fue rodada doblemente en inglés y en español; sin embargo, es la primera versión la que ha permanecido en el recuerdo de los historiadores y críticos, y la que suele circular en formato de video. Esto se debe, creo, a que el lenguaje es uno más entre una serie de códigos que señalan su pertenencia al cine estadounidense. Dan O'Herlihy, el actor que sostiene en solitario la película durante "siete bobinas", según la medición de Fuentes, es un irlandés insertado en Hollywood, y si bien no se trata de una 'estrella', sí es suficientemente reconocible como parte de esa industria. La obra en la que se basa la cinta es, como vimos, uno de los grandes clásicos de la literatura en lengua inglesa, y es de notar que cuando Buñuel adaptó obras de 'grandes' escritores europeos al cine mexicano, creyó conveniente cambiarles el título: *Abismos de pasión* (*Wuthering Heights*, de Emily Brontë), *Una mujer sin amor* (*Pierre et Jean*, de Guy de Maupassant). *Robinson Crusoe* sería la excepción, precisamente porque el director consideró que no estaba realizando una traducción intercultural, como en los otros casos (algo similar podría pensarse para *Nazarín*, adaptación de una novela de Benito Pérez Galdós). La película fue filmada con la tecnología Eastmancolor, recién lanzada al mercado en 1952[37], que se utilizaba por primera vez fuera de los Estados Unidos, y por ello Sánchez Vidal opina que la fotografía "sirvió de cobaya para el sistema

[37] El Eastmancolor era una innovación importante dentro de la tecnología del Technicolor, ya que, a diferencia del proceso que se venía usando desde los años treinta, en el que se empleaba una cámara especial con tres cintas de celuloide, una por cada color primario, para después procesarlas en los laboratorios de Technicolor, la nueva cinta introducida por Eastman Kodak era una sola y podía ser usada en una cámara normal. Eventualmente fue esta tecnología la que permitió la 'normalización' del color en el cine de Hollywood alrededor de una década más tarde.

Eastmancolor" (1991: 177). Si bien Hollywood había recurrido al atractivo de la cinematografía en colores de manera más o menos intensa desde finales de los años veinte, otras industrias, como la mexicana, difícilmente podían permitirse ese lujo. Recordemos que, según revela Buñuel (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 88), esta película costó casi el cuádruple de *Los olvidados*, no solo por los costos del proceso en color, sino también por el extenso tiempo de rodaje, ya que este dependía completamente de las condiciones de iluminación[38]. Todo esto contribuye a insertar la película en el conjunto del cine estadounidense.

Pero si hay factores que ubican la película en este espacio, también hay otros que se contraponen y apuntan su carácter transnacional. El resto del reparto es, por cierto, mexicano, incluyendo la tripulación 'inglesa' que llega a la isla hacia el final de la película. Además, como ha señalado D'Lugo, la elección de Jaime Fernández, hermano del Indio Fernández en el rol de Friday, puede ser más que una coincidencia (D'Lugo 2003: 64). Sería una manera de recusar, o más bien, de enmarcar irónicamente la imagen de una 'autenticidad' nacional ligada a las raíces indígenas, que el Indio había explotado en películas como *Flor Silvestre* (1943) o *María Candelaria* (1944) (esta última triunfadora en el festival de Cannes), y que había construido la imagen de México en el circuito fílmico internacional antes de que Buñuel la resquebrajara con *Los olvidados*. Por añadidura, Jaime Fernández aparece con la piel pintada para interpretar a un aborigen, recordando así —también irónicamente— la tradición del *blackface* de las primeras décadas del cine estadounidense, luego repudiada. Esta inautenticidad de lo nativo (Viernes habla, además, una lengua inventada a partir de frases en español pronunciadas al revés) dialoga pues doblemente con las dos tradiciones 'nacionales' a las que pertenece la cinta. Buñuel se las ingenia para atravesar (trans-) dos cinematografías nacionales a la vez.

Esta doble pertenencia puede manifestarse a veces como una lucha, que es lo que pasó con la película en la ronda de premios que le tocó cosechar. Dan O'Herlihy, por su dura labor de sostener sobre sus hombros toda la película, fue nominado al Oscar a mejor actor, en un reconocimiento implícito de la pertenencia del film a Hollywood (todavía era insólito que una película extranjera compitiera en estas categorías). Por su parte, en los premios Ariel, el galardón equivalente de la industria mexicana, fueron premiadas la dirección, edición, escenografía, adaptación y actor secundario, es decir, casi todos los responsables del film, menos el

[38] "Era la locura: la película estaba pendiente de Alex [Philips]... y Alex estaba pendiente de los cambios de luz. Tardábamos horas para filmar un plano brevísimo en que Robinson disparaba a una ardilla o se rascaba una oreja" (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 88).

'gringo' protagonista. Cada país reclamaba su porción de la película, pero el director no tenía mayor urgencia por decidir.

4.3.2. *The Young One* (1960)

> En una isla de la costa sureña de los Estados Unidos viven tres personas: el guardián del coto de caza, Miller (Zachary Scott), el viejo Pee Wee y su nieta, Evvie (Kay Meersman). Pee Wee muere, Miller hace de la muchacha su amante y le regala ropas de mujer. El clarinetista negro Traver (Bernie Hamilton), perseguido por una multitud de linchadores, acusado de la supuesta violación de una blanca, llega a la isla. Tras una pelea, Miller somete al negro y lo obliga a ser su sirviente [aprovechando su necesidad de comida y techo]. El pastor protestante Fleetwood (Claudio Brook) llega a la isla en compañía del racista Jackson (Graham Denton). Apresado por sus perseguidores, Traver es atado a un árbol. Evvie corta sus ligaduras, Jackson y Traver pelean y el negro humilla a su enemigo... no matándolo. El pastor chantajea a Miller: si permite al negro escapar, callará la seducción de Evvie. Miller ayuda al negro a reparar la lancha y lo deja ir. Evvie será la esposa de Miller (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 133).

Ocho años después de *Robinson Crusoe*, Buñuel vuelve a colaborar con el guionista Hugo Butler y el productor George Pepper, que seguían censurados en Hollywood y exiliados en México. Se trata también de una adaptación, pero no de un clásico esta vez, sino de un relato poco conocido del escritor estadounidense Peter Matthiessen, "Travelin man". Buñuel y Butler se preocuparon menos esta vez por la fidelidad y se tomaron más libertades en la escritura del guión, ya que el cuento se ocupa únicamente del duelo entre el negro prófugo (la acusación de violación sexual también es cosecha de los guionistas) y el cazador blanco. La lucha de hombre contra hombre, en el que uno debe cazar al otro si no quiere convertirse en la presa, es el asunto del relato, que en la película ocurre solo hacia el final. La 'adaptación' se interesa por muchas más cosas, y por la exploración de los límites y posibilidades de lo decible en la industria en la que se enmarca, como veremos.

Nuevamente nos encontramos en el espacio cerrado y circular de la isla, y nuevamente son las costas del Pacífico (Manzanillo y Acapulco) las que lo representan. En este caso no se trata de una coproducción, sino de una producción netamente estadounidense: "Los actores son norteamericanos, salvo Claudio Brook [mexicano], y lo es también el adaptador, Hugo Butler, y el productor, aunque hayamos filmado en paisajes de México. Y desde luego, el tema es norteamericano" (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 133). Nada de esto le impide, sin embargo, considerarlo como

"uno de mis films más personales", apuntalando la idea de la modulación autorial de las convenciones.

Dentro de la tradición en la que se inscribe, *The Young One* plantea de manera arriesgada dos temas 'delicados', pero muy propios del cine estadounidense: el racismo y lo que hoy en día llamaríamos pedofilia, y que Fuentes prefiere llamar "lolitismo". El tema del racismo continúa en cierto modo la tradición de un cine social, surgido en los años treinta y liquidado con el macartismo, pero que resurgiría en la década del sesenta. (Fuentes 1993: 93). Según su director, la película se diferencia de otros alegatos antirracistas y políticamente correctos de la época en que "se negó a entrar en el juego maniqueo del blanco malo y el negro bueno" (Sánchez Vidal 1991: 222). Buñuel insiste en que trató de comprender a los personajes racistas, incluso al irredento Jackson, que considera al negro como un animal, "y puede ser compasivo con los animales" (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 134). Sin embargo, ya sea que muestre más matices o que permita a los personajes justificar su discurso, la película traza claramente la línea entre inocentes y culpables desde su propia estructura, con la simetría entre la falsa acusación de violación de Traver perseguida implacablemente, y la verdadera violación de Miller pasada por agua tibia; o entre la autocontención de Traver y la lujuria de Miller con respecto a Evvie. Ejemplo de las sutilezas del racismo es el predicador que, pese a sus buenas intenciones y a su moral equitativa, le da la vuelta al colchón en que ha dormido el negro antes de acostarse en él: "Es el contraste entre nuestra moral y nuestros sentimientos, con nuestra sensibilidad puramente física", dice Buñuel. Al identificar el racismo no como un defecto individual, sino como un problema estructural, el estudio que hace la película es pues más profundo y sutil que lo que la industria de Hollywood se solía permitir a finales de los cincuenta, y Sánchez Vidal atribuye precisamente a esto el fracaso de la cinta con el público y la crítica norteamericana del momento. Por otro lado, esta aborrecible persecución de un individuo por el color de la piel es también una metonimia, no demasiado velada, de la persecución por el color político a la que estaban siendo sometidos muchos en la industria, incluyendo el guionista y el productor.

Pero si la lucha contra el racismo podía llegar a ser un tema inoportuno en la atmósfera macartista de entonces, no dejaba de ser legítimo y noble, sobre todo cuando la 'línea dura' anticomunista empezaba a desmoronarse. En cambio, el tema de la niña-mujer no podía tener demasiados partidarios. La película de Buñuel se adelanta en dos años a la *Lolita* de Kubrick, y no provocó en absoluto el escándalo de esta. ¿Por qué? Además del hecho, significativo, de habitar en los márgenes y no en el centro de la industria, hay diferencias de tratamiento que explicarían la menor conmoción del espectador en *The Young One*. Buñuel es cauteloso pero nada ambiguo

en el tratamiento del encuentro sexual entre Miller y la joven, cuyo cuerpo, (particularmente sus pies) se encuentra notoriamente fetichizado. Sin embargo, la sensualidad que ella desprende es completamente involuntaria y su inocencia se mantiene incólume pese a lo sucedido, mientras que Lolita es más bien consciente del atractivo que ejerce sobre Humbert, a quien llega a manipular. Además, la película de Kubrick simpatizaba con el protagonista pedófilo, ya que narraba desde su punto de vista, mientras que Miller es un sujeto desagradable y poco propicio a que el público se identifique con él. Asimismo, donde Buñuel lee una redención a través del amor que va humanizando al personaje (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 134), cualquier espectador tiende más bien a colocar en la misma esfera moral su racismo y su aprovechamiento de la joven, y a interpretar que es únicamente su propia conveniencia la que lo impulsa a dejar escapar a Traver y aceptar el matrimonio con la joven. Buñuel parece sentir más simpatía por sus 'villanos' que la que verdaderamente le permite al espectador y, en este sentido, es posible que el rigor moral propio del sistema de convenciones en el que trabajaba fuera más firme, y él menos reacio a aceptarlo, de lo que recuerda al final de su vida. De todos modos, Buñuel se las arregla para explorar temas ausentes o cerrados en la cinematografía mexicana, pero posibles, aunque algo riesgosos, en el cine estadounidense, y para salir bien librado de ellos. Una vez más explora, sin romperlos (ni necesariamente subvertirlos), los límites de lo decible, de lo que el sistema de convenciones en el que trabaja permite articular.

Creemos que en cuanto al estilo también hay una adecuación a este sistema. Para contar la historia de la llegada de Traver a la isla, antes de que se encuentre con sus habitantes, el director emplea un *montaje paralelo* en el que las escenas de la llegada del forastero se intercalan con otras de la vida de los vecinos al otro lado de la isla. Esta técnica remite a D. W. Griffith, supuesto iniciador (o más bien sistematizador) de la misma y un pilar del estilo clásico del cine de Hollywood. El uso de este recurso me parece deliberado: en otras películas en donde necesita contar historias paralelas y simultáneas, como por ejemplo *El gran calavera*, Buñuel emplea una edición que podría llamarse 'teatral', de ambientes claramente separados y reconocibles y sin espacios de transición, así como secuencias largas y bien desarrolladas antes de cambiar de escenario. No es lo que ocurre en *The Young One*, en donde los espacios parecen confundirse o entrecruzarse, las secuencias son cortas y se alternan con rapidez, y los personajes se encaminan hacia su encuentro hasta fundir los dos espacios paralelos en uno solo. Este montaje, en donde el paralelismo y la simultaneidad están al servicio de la tensión narrativa, es muy característico del cine del pionero Griffith y de muchos de sus herederos. Además, el motivo de la violación de una mujer blanca por un(os) negro(s), alrededor del cual se

construía todo este *cross-cutting* en *The Birth of a Nation* está también en *The Young One*, solo que, acorde con las diferencias cronológicas e ideológicas, se trata de una acusación falsa, como una denuncia de las aporías ideológicas de la técnica.

Así como aprendió pronto a 'hablar' el lenguaje de la comedia y el melodrama mexicanos, Buñuel también supo manejar el idioma de Hollywood: conocía sus temas y su sintaxis, las tradiciones literarias de las que bebe y el público al que se dirige. Un papel no menor en esta eficacia lo desarrollan seguramente sus colaboradores en el guión y la producción de la película. Gracias a ellos, y a la industria en la que trabajan, puede y debe decir cosas diferentes a las que le permite el cine mexicano, a veces con enorme adecuación a sus obsesiones personales, otras con mayores restricciones.

4.4. *Buñuel mexicano en francés*

El primer retorno de Buñuel al cine francés después de *L'âge d'or* se produce en 1955 con *Cela s'appelle l'aurore*, una coproducción franco-italiana rodada en Córcega. Con esta película "inicia-se na carreira de Buñuel uma fase de transição" (Ruiz 1993: 219), ya que, a partir de entonces, y antes de instalarse definitivamente en el medio francés con *Journal d'une femme de chambre* (1964), la coproducción será más la norma que la excepción en el cine de Buñuel. Al año siguiente será una coproducción franco-mexicana, rodada íntegramente en México, *La mort en ce jardin*. Y en 1959, con *Nazarín* de por medio, se embarca nuevamente en otra coproducción similar, *La fièvre monte à El Pao* (traducida al español como *Los ambiciosos*). Estas tres películas conforman un conjunto y comparten, además del idioma, algunas características comunes. Las tres están basadas en novelas de escritores franceses contemporáneos y populares, las tres tocan temas explícitamente políticos, lo que resulta una rareza dentro de su filmografía, y, finalmente, las tres "son de las menos comprendidas y valoradas de su cinematografía" (Fuentes 2005: 146). Este primer intento de adaptación a la industria francesa parece pues no haber sido demasiado exitoso, y la ausencia de las constricciones de la industria mexicana no generó automáticamente la liberación del 'genio creador': "Mesmo trabalhando com maior liberdade, encontraremos Buñuel um pouco contido e cuidadoso nestas primeiras produções francesas" (Ruiz 1993: 220). Esto reforzaría la idea de que las restricciones permiten tanto como impiden la creatividad del director. Sin embargo, como recuerda Víctor Fuentes (2005: 148), las películas fueron bien recibidas en Europa por sus reseñistas contemporáneos, y su posterior olvido o menosprecio acaso se deba a

su anomalía y difícil ubicación dentro del cine de Buñuel, ya que se trata en sí mismas de películas no carentes de interés.

Cela s'appelle l'aurore puede considerarse como la primera cinta de Buñuel que no guarda ninguna relación con su país adoptivo, tanto en el nivel de la producción (financiamiento, reparto, personal técnico, localizaciones), como en el de la diégesis, y en tal sentido cae un poco fuera de nuestro ámbito de estudio[39]. Las dos nacionalidades en juego, que se entrecruzan y problematizan, son la francesa y la italiana. El costado político del film tiene que ver con los abusos de la explotación capitalista en el sur de Italia, la Europa pobre de la época. Sin embargo, son los dilemas existenciales y las situaciones melodramáticas las que permanecen en el centro de la historia. En las otras dos películas, la crítica no se enfila al sistema económico, sino al poder político. La represión, la resistencia (no individual, como en *Cela s'appelle l'aurore*, sino colectiva) y los complejos entramados del poder conservan el primer plano. Además, estas dos películas abordan uno de los aspectos capitales de nuestra historia contemporánea: las dictaduras latinoamericanas. Podría decirse entonces, que mientras en la primera película del trío, Buñuel se mete de lleno en la problemática y el cine europeos, en las otras dos aprovecha la perspectiva de la industria francesa para hablar de Latinoamérica[40]. No es tan paradójico como parece, ya que difícilmente la industria mexicana de la época podía ofrecer espacios para tratar estos temas que escapaban al sistema de géneros, mientras que, en la literatura francesa contemporánea (de la que bebe Buñuel aquí) y en su cine, el 'realismo social' (por llamarlo de alguna manera) era uno de los géneros al uso dentro de la "tradición de calidad", tan denostada por Truffaut y la Nouvelle Vague algunos años más tarde. Sánchez Vidal lo resume así en su crítica desfavorable de la trilogía: "lo que sucede es que, así como hay un cine 'alimenticio' mexicano sustentado en el melodrama, hay otro francés que cabe calificar como panfleto de encargo. Su diseño se basa en la mala conciencia que el intelectual europeo siente respecto al Tercer Mundo" (1991: 218). Pero Buñuel, más que actuar como intelectual europeo, ocupa (quizás usurpa) esta posición

[39] Víctor Fuentes sostiene que sí guarda, en cambio, alguna relación con su país natal, ya que Emmanuel Robles (2005: 149-150), el autor de la novela sobre la que se basa la cinta, era hijo de exiliados españoles en Argelia, y al parecer, mantuvo lazos con los intelectuales republicanos afincados en ese lugar. Se trata, en todo caso, de un lazo más bien secundario, y que no se deja translucir en el film.

[40] Sugiere Fuentes (2005: 150) que el tema de las dictaduras 'tropicales' es una manera de abordar, también, la dictadura franquista de la época, que difícilmente hubiera podido tratar de manera directa ni en la industria mexicana ni en la francesa. Esto no impide, a mi criterio, que Buñuel tuviera un auténtico interés en la política latinoamericana.

para hablar de 'Latinoamérica' como conjunto. Es desde Francia donde se pueden crear países imaginarios que sinteticen la problemática de la región según el director. En México prima la especificidad nacional y local.

La Nouvelle Vague va a cobrar en los sesenta una importancia tan grande que logrará prácticamente borrar de los libros de historia del cine la 'tradición de calidad' precedente a la que se oponía. Buñuel llega justamente en este periodo borroso, y quizás a esto también se deba el olvido de esta parte de su filmografía. La industria francesa a la que llega no se diferenciaba demasiado de la mexicana de la que partía. Se trataba de una industria rígida, que no ofrecía muchos espacios para el surgimiento de nuevos talentos, que prefería los modos tradicionales sobre la experimentación, que privilegiaba la adaptación de obras literarias 'prestigiosas' sobre los argumentos originales, y que había desarrollado un cierto preciosismo estilístico que era el sello distintivo de su 'calidad'. Pero, aunque las condiciones de la industria fueran similares, los géneros, las convenciones a respetar, y las posibilidades de lo decible no podían sino variar entre México y Francia, y le permitieron a Buñuel explorar nuevos temas.

Cabe agregar algo sobre la anomalía que representa el cine político de Buñuel, que él es el primero en desautorizar: "Debo decir que las películas políticas, por lo general, no me interesan. Objetivamente, entiendo el interés que puedan tener, pero no me interesa hacerlas, no siento que sean mi terreno" (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 132). ¿Por qué no sería su terreno? Probablemente porque el ámbito de las intrigas y los entramados de poder, su ética dudosa y sus compromisos inevitables, son todo lo contrario de un mundo originario, con sus pulsiones elementales y sus conflictos frontales. En *La fièvre monte à El Pao*, Buñuel demuestra que es capaz de describir las complejas relaciones del poder, pero no es capaz de interesarse verdaderamente por ellas. En *La mort en ce jardin*[41] (como en *Cella s'appelle l'aurore*) logra convertir el "panfleto de encargo" (como antes el melodrama, el musical, la novela de tesis, el género de aventuras) en un mundo originario, en un mundo buñueliano, en un espacio para explorar los temas que le interesan, entre ellos, el de la condición del extranjero. No así en *La fièvre monte à El Pao*, que resulta una película poco buñueliana, aunque su aproximación al poder y a los regímenes latinoamericanos sea informada y esclarecida. No amerita, por tanto, un análisis más detallado, ya que los temas que he venido tratando están mayormente ausentes de esta cinta. Baste apuntar un rasgo: el doble efecto de extrañamiento que se produce al poner, por un lado, a figuras icónicas del cine mexicano como María Félix o Andrés Soler a hablar en perfecto francés,

[41] Incluso en la primera parte, la más política, donde el conflicto social se plantea en términos antagónicos y salen a relucir los instintos más básicos.

y por otro a actores franceses a interpretar personajes latinoamericanos. Una vez más, nada parece estar completamente en su lugar.

4.4.1. *La mort en ce jardin* (1956)

> En un país latinoamericano, los mineros de un yacimiento de diamantes se amotinan, pese a los consejos pacificadores del padre Lizardi (Michel Picoli). Entre los amotinados se encuentra el francés Castin (Charles Vanel), padre de la joven muda María (Michele Girardon). Un aventurero europeo, Shark (Georges Marchal), acusado de robo de un banco, es encarcelado, pero logra escapar y participa en el motín, haciendo volar el depósito de dinamita. La rebelión es reprimida. Lizardi, Castin, María y Shark, a quienes se une la prostituta Djin (Simone Signoret), huyen perseguidos por el capitán Ferrero (Jorge Martínez de Hoyos). Los fugitivos se extravían en la selva tropical y disputan entre ellos. Los restos de un avión caído les permiten restaurar sus fuerzas e incluso tener una "fiesta" en un claro de la selva. Enloquecido, Castin dispara sobre sus compañeros y mata a Djin y a Lizardi, antes de caer a su vez alcanzado por Shark. Éste y María logran escapar hacia la libertad en una canoa (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 117).

La película está claramente dividida en dos partes, que por momentos parecen independientes, ya que la supervivencia en la selva de este grupo reunido casi por azar poco tiene que ver con la revuelta de los mineros en la primera hora y diez minutos de la cinta. La revuelta se produce por un decreto del gobierno que nacionaliza los yacimientos diamantíferos, dejando sin empleo a todos los trabajadores que viven de este negocio. Como la nacionalización de recursos naturales en Latinoamérica se encuentra generalmente ligada a políticas socialistas y nacionalistas, el decreto en cuestión se apura en precisar que los yacimientos solo podrán ser explotados por el Estado "o por la persona física o moral designada por el Gobernador", situando así la arbitraria medida en el ámbito de la corrupción y el nepotismo endémicos en el continente. A diferencia de *Gran Casino* o *Cela s'appelle l'aurore* no se trata en esta película de una crítica a la explotación capitalista (que aquí es artesanal), sino del autoritarismo, arbitrario y represivo, del Estado, que tampoco ha sabido ofrecer un modelo más justo a las sociedades latinoamericanas.

Castin y Shark, que han sido sindicados por el gobierno como responsables del levantamiento, intentan escapar hacia el Brasil en un bote. Son perseguidos por la policía en una lancha más rápida, pero una vez que en su huida se internan en la selva, el capitán Ferrero se contenta con arrebatarles sus provisiones y cortarles el acceso al río. "De la selva nunca saldrán", dice el capitán a sus hombres. Se inicia así la segunda parte de

la película, en donde la lucha por la supervivencia frente a una naturaleza implacable reemplaza a la lucha contra los abusos del poder. La película retoma motivos clásicos en la representación de la selva por la literatura latinoamericana, particularmente de *La vorágine* de José Eustasio Rivera, (y que también están presentes, como vimos, en las películas de Herzog sobre la Amazonía). La selva como cárcel, la selva como lugar febril que conduce directamente a la alucinación y la locura (del narrador Arturo Cova en *La vorágine*; de Castin en esta película), como el laberinto en donde se camina varias jornadas solo para darse cuenta de que se ha dado vueltas en redondo[42] (como también le ocurre a Clemente Silva en la novela de Rivera y a Aguirre en la película de Herzog y en la novela de Posse), el lugar donde termina por abandonarse toda esperanza, como les ocurre a todos, menos a Shark, en la película. Si en *Robinson Crusoe* el tema de la supervivencia sirve para mostrar la *industria* del hombre civilizado que sabe domeñar a la naturaleza, aquí el poder de los rivales se invierte, la supervivencia se torna una posibilidad más bien remota y la solidaridad, una necesidad, ya que los conflictos dentro del grupo no tardan en surgir. Es aquí donde "viene a formar un díptico, invertido, con *El ángel exterminador*. En ambas potencia cómo en situaciones en grupo, extremas, los personajes evolucionan hacia la solidaridad o la discordia" (Fuentes 2005: 158).

El hallazgo de los restos del avión estrellado trastorna todo este escenario. Repentinamente, el salón burgués se instala en la selva, con sus botellas de champán, sus latas de conservas, sus vestidos de noche y sus joyas relucientes. Y entonces, pese a su salvación inminente, ya que junto con el avión han encontrado también el río que los llevará a puerto seguro, sobreviene la locura de Castin, que liquida a la mitad de la expedición, y al final solo Shark y María, ("el más fuerte y el más débil", según Buñuel), son los que se salvan[43]. Este retorno de la civilización burguesa implica, para Fuentes (2005: 161) y Pérez Turrent (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 119), la cancelación del pacto solidario por la supervivencia y la reinstalación del egoísmo y la pulsión de muerte. Interpretación muy atractiva y que podría verificarse en un hipotético desarrollo más extenso de la película, pero tal como está, no se trata de la lucha de todos contra

[42] Este caminar sin avanzar para regresar al mismo lugar donde ya se estuvo también habría que verlo como una manifestación del 'eterno retorno' propio del naturalismo buñueliano, según Deleuze, algo que hemos comentado más arriba.

[43] Se sugiere, motivo recurrente en el cine de Buñuel, un incesto simbólico entre ambos. Ya desde antes de la locura de Castin, Shark le dice a María si no le gustaría tenerlo como su papá, y que la quiere mucho. María tiene aproximadamente la misma edad de Evvie en *La joven*, y Shark la llama *la petite*, anticipando así una situación a la que volvería unos años después.

todos (como en *El ángel exterminador*), sino de la locura de Castin, probablemente provocada por la selva y sus condiciones extremas, y ante la cual el remedio de la civilización resulta insuficiente o tardío.

Es de notar que dos de los personajes principales de las películas son extranjeros (quizás tres con el padre Lizardi, aunque no se mencionan sus orígenes): el francés Castin y el aventurero europeo (o estadounidense) Shark. Su condición de extranjeros parece ser a la vez una ventaja y una desventaja en este imaginario país latinoamericano. Shark hace su primera aparición al principio, después de que los soldados dispersen a un grupo de rebeldes con tiros al aire. Shark hace caso omiso de la orden de dispersión y desafía a la autoridad con un gesto obsceno, provocando la ira de uno de los soldados, que le apunta, pero otro lo detiene, diciendo: "¡Déjalo! No es de aquí". La condición de extranjero parece permitir, hasta cierto punto, vivir al margen de la normativa local, y manejarse con cierta libertad en un Estado represivo, pero los privilegios se acaban pronto cuando hay necesidad de culpar a alguien. Su condición de extranjeros es a todas luces predominante en la responsabilidad que les atribuye el nuevo mando policial por la revuelta, ya que en el caso de Castin, su participación no resulta nada clara, y en el de Shark, es difícil pensar que la investigación haya podido ser tan sumaria y exhaustiva como para determinar su responsabilidad exacta en la explosión del polvorín. Ya sean en verdad inocentes o culpables, los foráneos son siempre buenos candidatos a asumir las difusas responsabilidades colectivas. Se manifiesta la doble valencia del extranjero, quien despierta tanto la admiración como la desconfianza, quien está libre de las obligaciones que a los locales se les exigen, pero que carece de las garantías que a estos se les brindan. No es imposible que Buñuel estuviera comentando entrelíneas su percepción de su propia condición.

Castin, el cocinero del campamento minero, con sus sueños de regresar a su país y poner un restaurante en Marsella, representa la figura del exiliado nostálgico, que Buñuel había evitado, como vimos, en películas anteriores, y que aquí somete a crítica. El ideal de Castin, que ha logrado reunir una fortuna considerable en diamantes, incluye la recomposición de la familia (rota por la muerte de su esposa), por lo cual decide proponerle matrimonio a la prostituta Djin, proposición que a esta le causa mucha gracia, aunque después se deja persuadir —parcialmente— por la conveniencia económica de la propuesta. La doble entidad del *hogar* burgués, en tanto espacio físico y unidad familiar, revela su inherente condición contractual y económica. Pero luego, tras la inmersión en el mundo originario de la selva, el ideal se resquebraja —pese a que los medios económicos para cumplirlo siguen existiendo— y la utopía del regreso a casa deja de guiar la voluntad de Castin, quien (mucho antes de su delirio final)

rompe y tira a la hoguera sus postales de París, y después, ante el intento de Djin de reanimar sus ilusiones, repite que ya no habrá ningún restaurante en Marsella. Castin ha perdido su anclaje simbólico y no tardará en desbocarse hacia la sinrazón. La figura del exiliado clásico se presenta como un sujeto ingenuo, idealista y potencialmente peligroso.

Sin perjuicio de lo dicho, es una frase de Castin al comienzo de la película la que aporta una de las pocas definiciones del cine mexicano transnacional de Buñuel que podamos encontrar en uno de sus films: "Mi comida es cocina francesa... pero al estilo local". En un campamento minero, con trabajadores hambrientos por la jornada, la cocina de Castin difícilmente puede portar los semas de distinción y refinamiento normalmente asociados con la cocina gala. En lugar de una cocina-fusión con ingredientes locales, propia de la alta gastronomía, la de Castin es una cocina rústica, cuyo carácter 'francés' parece radicar únicamente en la nacionalidad de su *autor*, y en su *savoir-faire*. Invirtiendo los términos, podría decirse que se trata de comida local al estilo francés. Castin, como autor, se ve a sí mismo como muchos críticos han insistido en ver a Buñuel, como la quintaesencia de cierto espíritu nacional. Sin embargo, queda también claro que el cocinero-creador no tiene más remedio que adaptarse a las circunstancias que le tocan, y tratar de preparar, con los ingredientes y medios limitados de que dispone, una comida decente, si bien no exquisita. En conclusión, este personaje le sirve al director para parodiar un poco la imagen que se ha creado de él.

Shark también es extranjero, pero más que exiliado es un nómade[44], ya que no se sabe exactamente de dónde viene ni parece importar mucho (a diferencia de Castin), y tampoco tiene otro destino al que ir que a donde mejor se le presenten las circunstancias. Según Buñuel, "está mejor capacitado para las pruebas difíciles, es el más fuerte y tiene más sangre fría" (De la Colina/Pérez Turrent 1986: 120), y es lícito pensar que no solo se esté refiriendo a la supervivencia en la selva, sino a las pruebas de la vida en general, de las que la selva es la versión acentuada y condensada. Las habilidades de sobreviviente de Shark combinan fuerza y mano dura con ingenio, ya que se gana la confianza del padre Lizardi e inventa un ardid para lograr escapar de la prisión en la que, seguramente, le esperaba una condena a muerte. Pese a sus motivaciones básicamente individualistas, no es incapaz de solidaridad, como cuando se solidariza con la revuelta y vuela el depósito de dinamita del cuartel, convirtiendo el motín obrero en

[44] Recordamos nuevamente la definición de Durham Peters: "El nomadismo prescinde del todo de la idea de un hogar fijo o un centro. Para los nómades, el hogar siempre es móvil. De allí que hay una sutil duplicidad: estar en casa en todo lugar, pero careciendo de cualquier territorio fijo. El nomadismo desgaja la noción de hogar de un lugar o territorio específico, estando a la vez sin hogar y con él" (1999: 23).

un éxito aplastante, o cuando regresa con víveres del avión estrellado para salvar a sus compañeros. Este aventurero apátrida, cruel y sin embargo solidario, propicia más la identificación del espectador (y del director) que el quejoso Castin. Shark es el héroe de la historia; no es casualidad que sea el único sobreviviente (junto con María, a quien él salva)[45]. Buñuel opone el modelo transnacional del nómade al más tradicional de exiliado político o económico. Y esto nos da una clave importante sobre cómo veía Buñuel su propia separación forzosa de su tierra natal, que tanto se ha leído en el registro fatalista de la memoria del bien perdido. En películas anteriores como *El río y la muerte* y *Robinson Crusoe*, Buñuel había evitado la visión del exiliado. Ahora hace algo más: somete a crítica dicha figura, poco preparada para sumergirse en el mundo originario en el que recalan muchos de sus personajes. Antes, había ubicado al extranjero más en conexión con la tierra en la que habita que con la que dejó atrás. Ahora hace algo más: celebra tal nomadismo, lo vuelve heroico. O para decirlo en los términos de Abdul R. Jan Mohamed, Buñuel no es ni exiliado ni inmigrante, sino un *intelectual de frontera*, que se instala en el mismo borde sin pertenecer a un lado ni a otro, haciendo su hogar de la falta de hogar ("homelessness as home", para Jan Mohamed) y que, incluso, se constituye a sí mismo como la frontera en donde se ven reflejados los espacios que lo separan (Jan Mohamed 1992: 102-103).

El cine de Buñuel es un buen ejemplo de un cine transnacional, y creo que la crítica, enmarcada en paradigmas nacionales y autoriales, ha desaprovechado un poco esta dimensión de su obra, si bien nos ha enseñado muchas cosas importantes sobre su universo simbólico, la psicología de sus personajes, su dimensión ideológica, etc. Y es un cine transnacional no solo porque su autor sea de un país y trabaje en otro, sino porque continuamente está buscando expresarse en distintos sistemas de producción, que le permitan decir nuevas cosas y llegar a otros públicos. Además, su mirada sobre la condición del exilio carece de nostalgia y celebra esa misma movilidad que tan vigorosamente practica.

[45] "El más fuerte y el más débil". Sí, pero la debilidad de María no tiene nada que ver con los sueños de la cultura (Castin), con sus vicios (Djin) ni con su moral (Lizardi). María pertenece plenamente al mundo originario, su condición de muda la coloca más acá del lenguaje, siempre tan sospechoso para el director. Shark no es mudo, pero sí ciertamente lacónico.

Capítulo IV

Max Aub, ciudadano mexicano

Comenzaré este capítulo abordando las conexiones y colaboraciones entre dos españoles exiliados en México: Max Aub y Luis Buñuel. Esto me permitirá retomar las conclusiones del apartado anterior y establecer el tránsito del cine hacia la literatura, además de presentar los presupuestos estéticos de Max Aub que guiaron la escritura de su inconclusa novela sobre Buñuel, pero que pueden aplicarse al resto de su obra. Luego, analizaré la condición de "exiliado español" que tan bien parece calzarle a Aub y que no está sin embargo exenta de algunas paradojas[1]. A continuación, pasando del 'exiliado' al 'trasterrado' Aub, reviso un poco sus relaciones con la cultura y los medios intelectuales mexicanos, haciendo hincapié en el difícil equilibrio que debían mantener los escritores trasterrados entre la crítica y el elogio a su nuevo país. Dado que Aub trabajó mucho en el cine mexicano, me parece importante explorar un poco esta parte de su obra, y particularmente *Distinto amanecer*, que es la única adaptación al cine hecha en vida de Aub de una de sus obras, estableciendo nuevas relaciones y diferencias entre el medio cinematográfico y el literario. Finalmente, revisaré una parte de su obra creativa, ligada directamente con México y modelada a partir de la literatura mexicana.

1. Conversaciones con Buñuel

En julio de 1968, la editorial Aguilar le propone a Max Aub escribir un libro sobre Buñuel. "Me tienta —escribe Aub en sus *Diarios*—. Es toda

[1] Además de que, dentro del colectivo histórico de la migración republicana en México, existieron diversas maneras de asumir (o no) la condición de 'exiliado', cuyos polos pueden encontrarse, precisamente, en Aub y Buñuel.

mi vida: el cine, el Madrid de la Residencia, Dalí, Federico, el surrealismo, la guerra, el exilio" (2003: 139). Durante los siguientes dos años y medio, emprende un extenso trabajo de investigación, que lo llevará hasta España, adonde no había vuelto desde la caída de la República en 1939[2]. Allí, en Calanda, en Zaragoza, en Madrid, y también en París y en México D. F., entrevista a una enorme cantidad de familiares, amigos y colaboradores de Buñuel. A comienzos de 1971 comienza "a poner en orden mis papeles" (1985: 27) para redactar lo que concibe como una novela (*Buñuel: novela* era el título elegido). Lamentablemente nunca pudo concluir el proyecto, ya que lo sorprendió la muerte en julio de 1972. Los papeles, escogidos y ordenados, se editarán póstumamente como *Conversaciones con Buñuel* (1985), y como dice el editor, queda a criterio del lector decidir si son solo papeles sueltos o alcanzan la sustancia de la proyectada novela (1985: 11).

Es el mismo Max Aub quien se encarga, en sus notas preliminares, de trazar el paralelo entre él y Buñuel: "No tengo sino tres años menos que él; total: nada; nos parecemos en muchas cosas, en tantas como las que nos diferencian. Nuestros caracteres son distintos, pero nuestras vidas 'paralelas' tienen muchos puntos de contacto" (1985: 23). Y dedica varias páginas (23-26) a trazar con minuciosidad dichos puntos de contacto (la iniciación simultánea en el mundo literario, los versos juveniles, los amigos compartidos, la Guerra Civil, el grueso de la obra producida en el extranjero, la admiración por Galdós a la madurez), pero sobre todo las pequeñas y grandes diferencias (familia rica/familia pequeñoburguesa, hombre de acción/hombre de letras, entre otras). Aub considera que "la diferencia más honda" entre ambos es la religiosa, por el "catolicismo intransigente" en el que se formó Buñuel, y que aflora tan marcadamente en su obra; mientras que la familia de Aub era "totalmente agnóstica" y librepensadora. En otro párrafo, sin embargo, señala que "nuestra diferencia fundamental reside en lo político", ya que Buñuel fue simpatizante (por lo menos) del comunismo, y él, "desgraciadamente, socialista".

De estas dos 'diferencias profundas', el aspecto religioso en Buñuel lo aborda a nivel biográfico un poco en las conversaciones con sus hermanos; a nivel teológico, en una larga entrevista con un sacerdote especialista en su cine y, a nivel estético, en una sustanciosa conversación con Rafael Alberti. Sin embargo, intriga más personalmente a Aub, ya que recurre en muchas de las entrevistas, e incluso en sus *Diarios*, el aspecto político. Aub quiere probar que Buñuel militó en el Partido Comunista, cosa que

[2] Será la excusa perfecta para un retorno a un país al que había jurado no volver mientras siguiera en pie el régimen franquista, y necesitaba por lo menos un pretexto de orden académico para poder romper aquella promesa. El diario de ese retorno, ácido e hipercrítico, se publicó con el título de *La gallina ciega* en 1971 y causó notable revuelo, tanto en la península como en el exilio.

él siempre ha negado (ya que esta supuesta militancia fue lo que determinó su salida del MOMA y, a la larga, de los EE UU[3]). Se lo pregunta a varios de sus entrevistados: unos creen que no, otros que sí, algunos se atreven a afirmarlo categóricamente. Louis Aragon parece despejar la duda: no perteneció al PC español, sino al francés, entre 1930 y 1936. Sin embargo, a la hora de redactar sus notas preliminares (posteriores a las entrevistas), Aub opta por suspender el juicio y minimizar el misterio: "Si fue o no comunista es un problema que no me atañe, que no he resuelto ni me importa".

Esta pesquisa sobre la militancia de Buñuel ilustra la concepción de Aub sobre su *novela*. No es que fuera crucial, al fin y al cabo, que Buñuel portara o no un carnet del Partido, o que se sujetara a sus directivas (como Aub termina por reconocer). No es importante en sí mismo, sino por estar oculto, por ser un hecho del que el cineasta siempre ha tratado de desvincularse. Después de su primera entrevista con Buñuel para el libro, Aub escribe en sus *Diarios*: "Miente, como todos, a medias. Calla lo que le conviene, como es natural. Resultado: tendré que escribir dos libros, tal como sospeché desde el principio" (2003: 177). No llega a aclarar cuáles serían estos dos libros (aparentemente más adelante abandonó esta idea), pero se entiende que su labor consiste en atravesar la imagen que Buñuel ha comenzado a construirse durante aquellos años[4], en ir contrastando las pequeñas divergencias entre quienes lo conocieron para que, con suerte, al final se integren en una imagen global y más certera del hombre. Cuanto más se reitera una misma impresión sobre algún aspecto de la vida de su personaje, menos le interesa, menos valor tiene.[5] Es una verdad superficial, pero la tarea del novelista (o novelador) es revelar las verdades profundas agazapadas en la contradicción de los testimonios. Cualquier discrepancia es un hallazgo, ya sea la inscripción en el partido, la fecha de su matrimonio, si le habló desnudo desde la ventana de su cuarto al rey de España o el origen de la imagen del ojo cortado de *Un perro andaluz*. Aub

[3] Aub también fue acusado —falsamente— del mismo cargo, y si en el caso de Buñuel las consecuencias fueron negativas, en el de Aub fueron catastróficas, ya que esta supuesta militancia produjo su detención y luego su ingreso en un campo de concentración en el que permaneció por casi dos años, y que significó un trauma imborrable en su vida, como atestiguan muchas de sus obras.

[4] En una conversación con la esposa de Buñuel, Aub le comenta: "Quisiera que conocieras las declaraciones que Luis ha hecho últimamente. Antes era un hombre muy callado, y ahora, de pronto, dice cosas. Pero me da la impresión de que cuenta muchas mentiras". "Sí, seguramente", es la única respuesta de Jeanne (1985: 266).

[5] En sus *Diarios*, después de su entrevista con Martínez Nadal, escribe: "De Buñuel, lo de todos: —Era muy bruto [...] Todos lo decían. Un bruto aragonés bien hecho" (2003: 194).

se dedica a explotar estas partículas a lo largo de las distintas entrevistas, pero no tanto con el ánimo de arribar a una verdad factual incontestable (no consulta, por ejemplo, la partida de matrimonio), sino porque entiende que un hombre está hecho de sus contradicciones (y negaciones). En sus *Diarios* ensaya una síntesis del protagonista de su novela:

> No tendrá nada de particular (como representante de su tiempo) que Buñuel sea a la vez comunista y anarquista, comunista y surrealista, surrealista y anarquista. Valiente y cobarde. Tal vez en estos hechos básicos está la total normalidad en que se produce su obra, en la total normalidad —siguiendo las circunstancias— en que discurre su vida[6] (2003: 217).

Como vemos en este párrafo, las contradicciones del hombre no existen solo por ser él, sino por ser "representante de su tiempo", de ahí la "normalidad". Porque el otro gran propósito de Aub al abordar este proyecto es, además de sintetizar el prisma de una vida con sus matices y refracciones, trazar un gran fresco de época, y no de cualquier época, sino de la suya propia: "Si he dedicado los últimos años (iba a escribir, creo que con cierta razón, de mi vida) a reconstruir ese medio, el suyo, es porque fue paralelo al mío. Siempre me ha gustado poner a otros por talanquera, por pura cobardía o por natural pudor, o por ambas cosas a la vez" (1985: 24).

A fin de cuentas, dice el crítico Joan Oleza (uno de los pocos, por cierto, en interesarse por este libro inconcluso), la historia no transita menos a través de las personas que de las instituciones o de los acontecimientos (2005: 19). Para Aub, pensar en una vida es pensar en una época. Es sintomático que su "biografía" del pintor apócrifo Jusep Torres Campalans, publicada con homónimo título, se inicie (después del prólogo y los

[6] Sin embargo, una de las más famosas contradicciones de Buñuel (que llegó incluso a ser caracterizada por el cineasta en el protagonista de *Tristana*) no termina de convencer a Aub, y por eso no figura en su lista. Me refiero al hecho de ser al mismo tiempo libertino y conservador, transgresor surrealista y celoso caballero español. Después de escuchar una y otra vez de los distintos amigos que Buñuel nunca salía con su mujer ni se la presentaba a sus amigos, y que prácticamente la tenía encerrada en su casa, Aub empieza a sospechar de la unanimidad de esta versión. Repara en que Jeanne Rucar, su esposa, había sido asistente de dirección de *La edad de oro*, y concluye: "Curioso cómo la persona viene a ser lo que los demás dicen y aseguran de ella. Que ella —luego— desde el treinta y cinco, se dedicara 'a sus hijos', no hay duda. Nació Juan Luis, y luego, en la guerra, Rafael; y las actividades de Luis no eran entonces para ser compartidas. En Estados Unidos su trabajo cinematográfico, burocrático, tampoco era para andar exhibiéndose. [...] No, en este aspecto Buñuel no es tan ogro, ni celoso español como lo pintan, ni Jeanne tan ignorante de sus ideas y trabajos. Lo que sucede es que a los dos les gusta la vida que hacen" (1985: 333).

agradecimientos) con unos 'Anales' en los que se sintetizan todos los nacimientos, decesos y hechos significativos en las bellas artes, la literatura y el mundo desde el año de nacimiento del pintor hasta el de su embarque a México y consecuente desaparición (1886-1914). De modo similar, el paralelo Buñuel-Aub se cierra con un rápido recuento de los acontecimientos más importantes del siglo XX. "No puedo imaginar que una novela —una novela mía— pueda pasar por alto los vaivenes —tal vez inútiles— de la Historia, que la condiciona en el tiempo", señala Aub (1985: 25).

Aun inconcluso, el libro de Aub sobre Buñuel es importante tanto para el estudioso del primero como del segundo. En su afán polifónico ofrece un retrato más rico y complejo —si bien menos divertido— que el que puede encontrarse en *Mi último suspiro*, las memorias del director aragonés, y en algunas biografías al uso que hacen poco más que parafrasear esta fuente[7]. Aub intenta contextualizar a su personaje, narrar su historia no como la de un ser excepcional, sino como la de un representante y producto de su época, y en el camino pretende someter a juicio las anécdotas más prominentes de su (auto)mitologización. Aub quiso hacer con el autor Buñuel lo que, según vimos, Acevedo-Muñoz hará con sus películas mexicanas: explicarlo históricamente, que es el tipo de lectura que más ha hecho falta en los numerosos asedios a este director. Por el lado aubiano, esta novela reconcilia(ría) finalmente al escritor con la estética vanguardista-experimental que practicó a veces, sin abandonar del todo sus reparos y que produjo sus obras más interesantes a los ojos del siglo XXI. Según angustiosas anotaciones de sus *Diarios*, Max Aub vivió este proyecto, que ocupó intensamente los últimos años de su vida, como una carrera contra el tiempo y contra la muerte. Quizás no la perdió del todo y solo llegó en segundo lugar.

2. Aub, exiliado español

Buñuel y Aub representan dos actitudes distintas —y hasta opuestas— de asumir una similar experiencia histórica. Son los dos polos del trastierro. Ambos formaron parte del nutrido contingente de republicanos exiliados en México. Ambos pasaron un periplo previo antes de arribar a la que finalmente sería su segunda patria. Al término de la guerra española, Aub cruza —como otros miles— la frontera y logra instalarse en la capital francesa, donde reside poco más de un año, cuando es denunciado anónimamente como comunista, detenido e ingresado en los campos de

[7] Por ejemplo, el *Buñuel* escrito por el productor de *Nazarín*, Carlos Barbachano (1986).

concentración de Vernet primero y Djelfa después (con ocasionales entradas y salidas largas de detallar), hasta que logra llegar a Casablanca y embarcarse para México, adonde arriba el 1º de octubre de 1942. Por su parte, al final de la guerra, Buñuel ya se encontraba en los EE UU, supervisando una película según él, aunque Aub insinúa que la cobardía desempeñó un papel no menor en dicha partida. Luego se dedicó a distintos trabajos burocráticos, según vimos en el capítulo anterior, y llegó a México bastante tarde, en 1946, por un capricho del azar. Pero no fue menos azaroso el destino final de Aub: este recuerda que John Dos Passos le firmó un *affidavit* para poder ingresar en EE UU, sin embargo, el cónsul estadounidense no quiso prorrogárselo (había vencido unas horas antes) y no pudo embarcar: "Así vine a ser mexicano; sin eso, con toda seguridad a estas horas tendría pasaporte norteamericano, como Ayala o don Américo. Cosas sin gran importancia" (1985: 28).

Cosas sin gran importancia: Aub se considera indubitablemente español, por haber vivido allí en los años formativos y claves de su existencia. A diferencia de Buñuel, Aub parece cumplir a cabalidad con el perfil del exiliado clásico. Para empezar, la abrumadora mayoría de su extensa obra (narrativa, teatral e incluso poética) trata sobre: A) la Segunda República española y la Guerra Civil (1931-1939). Aquí se incluyen casi todas las novelas del ciclo de *El laberinto mágico*[8] más las sintéticas *La calle de Valverde* y *Las buenas intenciones*, varios cuentos y la obra de teatro *Cara y cruz*. B) Los campos de concentración en los que fueron recluidos muchos republicanos españoles, junto con otros seres "despreciables" (o más bien despreciados), como comunistas y judíos, durante la Segunda Guerra Mundial. Estos "universos concentracionarios" (según los denomina el crítico José María Naharro Calderón) incluyen los versos de *Diario de Djelfa*, la novela *Campo francés*, sus obras de "teatro mayor" *Morir por cerrar los ojos* y *El rapto de Europa*, así como varios relatos, entre los que destaca el "Manuscrito Cuervo". C) La propia experiencia del exilio, reflejada en las obras de teatro 'menor' agrupadas como *Los trasterrados*, las obras 'mayores' *San Juan* y *La vida conyugal*, los diarios de *La gallina ciega* y un buen número de cuentos. D) Otros asuntos, cajón de sastre donde se acomodarían los cuentos mexicanos, las novelas apócrifas y otros textos no relacionados con sus temas más recurrentes.

Como decía Claudio Guillén y recuerda Antonio Muñoz Molina[9], el destierro es sobre todo un destiempo, y por eso Aub (o al menos su obra)

[8] Estas son: *Campo cerrado* (1939), *Campo de sangre* (1945), *Campo abierto* (1951), *Campo del Moro* (1963), *Campo francés* (1965), la única que cuenta acontecimientos posteriores a la guerra en sí, y *Campo de los almendros* (1968).

[9] En su discurso de ingreso a la Real Academia Española en 1996. Muñoz Molina basa su discurso —real— en el discurso ficticio de ingreso preparado por Max Aub

encontró la manera "de seguir viviendo en el espacio y el tiempo que canceló el exilio" (Muñoz Molina 2004: 82). Esa continua recurrencia del escritor al momento del trauma individual y colectivo habla del exilio como una experiencia de "dolor, inquietud y amargura" (Álvarez 2005: 63), y así asoma una y otra vez en sus *Diarios*. Sus constantes quejas sobre haberse convertido en un escritor sin lectores tienen que ver, como explica el propio Aub, con que el destinatario natural de sus obras (los españoles) no pueden acceder a ellas ni se enteran de su existencia, mientras que los que sí pueden acceder (los mexicanos) no están particularmente interesados en sus temas, al punto que él mismo tuvo que financiar la edición de la mayor parte de sus publicaciones.

Buñuel no tiene al exilio ni a la España que quedó atrás como temas centrales (y ni siquiera secundarios) en su obra. A primera vista, esto podría explicarse en función de los distintos modos de producción del cine y la literatura, ya que si el escritor puede en última instancia autopublicarse para así escribir sobre lo que le dé la gana[10], el cineasta (especialmente en el modo industrial, que era el único que había en México en ese momento) está al servicio de un proyecto que no es totalmente propio —ni totalmente ajeno— y debe cumplir las reglas de juego que establecen los géneros y los productores. Sin embargo, como vimos al hacer un análisis más detallado de sus películas, en las (contadas) ocasiones donde podría insertar el motivo del exilio a través de ciertos personajes o situaciones, Buñuel opta sistemáticamente por no hacerlo, y cuando se ve impelido a tomar una posición, como en *La mort en ce jardin*, se burla un poco del exiliado clásico y celebra más bien al nómade[11], al extranjero cuyos orígenes se pierden en el misterio, pero que sabe adaptarse al espacio donde se halla.

Aub, en cambio, es exílico, y esta manera totalmente distinta de asumir una situación equivalente es, en mi opinión, una diferencia más profunda entre ambos que sus desacuerdos políticos y religiosos. Quizás es también

titulado *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, en donde juega con la ucronía de la continuidad de la Segunda República (Muñoz Molina 2004).

[10] Sin embargo, la obra literaria forma parte de un circuito que no termina solamente con la publicación, sino con su distribución y consumo, y a este nivel Max Aub también debió afrontar dificultades. El Fondo de Cultura Económica, bajo cuyo sello publicaba, lo que le garantizaba un cierto prestigio y la distribución de los libros, de pronto se niega a distribuirlos debido a su falta de salida, lo que provoca una nueva desilusión en el escritor. Véanse los *Diarios*, II: 89 ss.)

[11] John Durham Peters (1999: cap. 1) distingue tres posibilidades de relacionarse con la patria distante: el exiliado, que permanece anclado a su patria de origen; el diaspórico, que más bien trata de integrarse a su nuevo destino; y el nómade, que no busca anclarse en un lado ni en otro, sino que hace del lugar en que se encuentra su hogar.

por esto que no fueran más cercanos: mientras Aub frecuentaba a muchos de sus compañeros de exilio y se involucraba apasionadamente en las discusiones entre los subgrupos (muchas de las páginas de sus *Diarios* están dedicadas a responder a los argumentos o críticas de sus amigos comunistas), Buñuel frecuentaba solamente a unos cuantos amigos españoles y se mantuvo apolítico en esta etapa. A pesar de que incluso llegaron a trabajar juntos en *Los olvidados* (1950), en los *Diarios* de Aub no hay una sola mención de Buñuel hasta pocos meses antes de que le fuera encargado escribir su biografía, época en la cual hubo probablemente un acercamiento entre ambos, después de 25 años de exilio.

Pese a todo, el perfil de perfecto exiliado de Max Aub se complica un poco cuando recordamos que no proviene de un destino ineluctable, sino de una elección (casi) consciente. En efecto, Aub no es español de nacimiento, sino francés, y llegó a España a la edad de once años a causa de la Primera Guerra Mundial. Once años son suficientes para haber aprendido con desenvoltura la lengua materna, y para tener conciencia del mundo, así como memorias más nítidas que brumosas. Sin embargo, "al año de haber llegado, con el tiempo apenas justo para haber aprendido a hablar el español, escribió en esta lengua su primer poema. Este emigrante, hijo y nieto de emigrantes, adoptó así el español por decisión personal como lengua propia y jamás escribió en ninguna otra" (Vázquez Martín 2004: 40). Así como el nómade opta por desvincularse de su patria y cortar las amarras de sus orígenes (y Buñuel, sino llega a tanto, por lo menos acaricia la idea), el exiliado Aub decide que pertenece al mundo de su adolescencia y juventud, y no al de su infancia (Francia) o al de su madurez (México). Pone en práctica ya desde entonces lo que José Gaos recomendará para los exiliados españoles en México: "En lugar de una aceptación pasiva de la patria como algo dado naturalmente, Gaos propone un reconocimiento más activo o apropiación. Uno debería ser capaz, dice, de escoger su propia nación basado en un sentimiento de compatibilidad" (Faber 2002: 214). Su fijación mental tan prolongada en la temática de la Guerra Civil, más aguda que la de cualquier otro escritor del exilio republicano (De la Hera 2004: 117) no demuestra, curiosamente, una esencia nacional preexistente, sino, en todo caso, el poderío de la voluntad y la intensidad de ciertas experiencias históricas. Enseña cómo la pertenencia nacional nunca puede darse por descontada, ni es asunto tan sencillo, e implica una buena dosis de arbitrariedad.

El primero en resentir la fragilidad de dicha construcción es el propio Aub, en entradas como esta: "¿Qué soy? ¿Alemán, francés, español, mexicano? ¿Qué soy? Nada. ¿De quién la culpa? ¿Cómo culparme? Y, sin embargo, latente, esa punzadura, ese veredicto: culpable" (2003: II, 92). Estos momentos de dubitación no alteran, sin embargo, la firmeza de su

convicción, puesto que se trata de reproches dirigidos a los demás (a los que lo "culpan") más que a sí mismo, como atestiguan otros pasajes de los *Diarios*, entre ellos uno de los más reproducidos:

> ¡Qué daño no me ha hecho, en nuestro mundo cerrado, no ser de ninguna parte! El llamarme como me llamo, con nombre y apellido que lo mismo pueden ser de un país que de otro... En estas horas de nacionalismo cerrado el haber nacido en París, y ser español, tener padre español nacido en Alemania, madre parisina, pero de origen también alemán, pero de apellido eslavo, y hablar con ese acento francés que desgarra mi castellano, ¡qué daño no me ha hecho! (2003, I: 131).

El "mundo cerrado", de florecientes nacionalismos, no comprende que un sujeto —el nómade— pueda querer prescindir de tal arraigo nacional, ni tampoco que otro quiera constituirlo a partir de premisas diferentes a las del condicionante lugar de nacimiento.

3. Aub, ciudadano mexicano

Un exiliado, sin embargo, por más fidelidad que le guarde a la que considere su tierra, debe establecer algún tipo de relaciones con su patria adoptiva, sobre todo si la permanencia se va haciendo larga e incluso definitiva. Debe por cierto ganarse el pan, y lidiar con nuevos usos y costumbres, y si se trata de un intelectual, establecer diálogos con sus pares nativos y, a la larga, formarse opiniones sobre el medio social e intelectual, sus virtudes, defectos y limitaciones, así como las de sus personajes característicos. Todo esto es más o menos inevitable, aunque algún crítico considera que también es posible la actitud contraria, de cerrazón y ensimismamiento:

> Dos actitudes aparecieron pronto entre esa diversidad de españoles en el exilio: una consistió en encerrarse en sí y reproducir meticulosamente una España doméstica y recrear en todo lo posible las formas de vida españolas; la otra, en abrirse a la aventura de la nueva realidad que los acogía. Mientras unos se resistieron a incorporar el maíz a su dieta y animaban los cafés con sus voces altisonantes que contrastaban con la mesura del común de los parroquianos locales, otros aprendieron a comer el mango y el chicozapote y se alejaron poco a poco de la vida en común de los transterrados. *En realidad, la mayoría hizo un poco de las dos cosas*, pero Max optó con especial énfasis por encontrarse con México e incorporarse a su vida cultural (Vázquez Martín 2004: 38; subrayado mío).

Curiosamente, una de las fuentes de descripción de estos españoles inadaptados parece ser el cuento de Aub "La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco", en donde, desde el punto de vista mexicano, describe a los exiliados, ruidosos y altisonantes, de los cafés. En realidad, "encerrarse en sí", "reproducir meticulosamente" la tierra natal es una tarea ardua, y a la larga insostenible[12]. Negar la realidad del exilio es imposible, porque mientras más pretenda uno simular que nunca se fue, más pronto se le marcarán los contornos de la diferencia (y no solo en la comida). En todo caso, puede decirse que el exilio puede asumirse de mala gana o de buena gana (sin que esta buena disposición niegue lo doloroso de la experiencia) y esta última actitud fue la de la inmensa mayoría. También fue la de Max Aub, pero con un énfasis no mayor —ni menor— al de muchísimos de sus compatriotas. Tan agradecidos y cómodos se sintieron que uno de ellos, el filósofo José Gaos, acuñó el término "trasterrado"[13] (en lugar de desterrados) para describir el exilio republicano en México. Este término tuvo mucha fortuna, y se ha usado una y otra vez tanto entre los autores de la época como en la crítica posterior, así que convendría darle un rápido vistazo.

En síntesis, Gaos plantea que la adaptación de los exiliados republicanos a México fue particularmente fluida debido a las facilidades de trabajo y nacionalización que el gobierno revolucionario de Lázaro Cárdenas, ideológicamente afín al de la España de la República, tuvo a bien ofrecer a los recién llegados; sin olvidar por supuesto la afinidad cultural e histórica por la relación de "filiación" entre una y otra tierra. Era, pues, como "haberse trasladado de una tierra española a otra, que más bien debiera llamarse por ende, impresión de 'trastierro'" (Gaos 1966: 177). Así, "el éxodo de intelectuales españoles hacia América representaba el encuentro de España consigo misma" (Sanz Álvarez 1999: 163). Cabe destacar que, a diferencia de otros exiliados, Gaos resta peso al pasado colonial, y pone el acento en la "comunidad de ideas e ideales políticos" (Gaos 1966: 171), por la cual el México de la Revolución aparecía como la concreción de

[12] De manera similar, Jan Mohamed (1992: 101), en las pocas líneas que le dedica a la figura del exiliado, le atribuye una indiferencia hacia los valores y características del país anfitrión. Sin embargo, en un exilio largo, la indiferencia parece ser no solo perjudicial, sino casi imposible. El exiliado termina por convertirse, en mayor o menor medida, en inmigrante.

[13] La primera mención data de 1949, "Los transterrados de la filosofía en México". Sin embargo, el mayor y más claro desarrollo del concepto se dará en su artículo "La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana", publicado en la *Revista de Occidente* (1966). Apunta Sebastiaan Faber que "a pesar de haberse expresado durante un largo periodo de tiempo, las ideas de Gaos no parecen haber sufrido mayores modificaciones" (2002: 213).

muchos de los (frustrados) ideales de la España de la República. Gaos evita cuidadosamente solazarse en la nostalgia de los recuerdos imperiales, y asume el pasado colonial como un evento problemático del cual a la propia España le resta independizarse. Entiende la animadversión que sienten algunos mexicanos por sus antiguos amos, pero señala que queda largamente compensada por la simpatía que genera en el país la caída República.

Max Aub acoge el término, y en la recopilación de su *Teatro completo* (1968) agrupa un conjunto de cuatro obras cortas bajo el subtítulo de *Los trasterrados*. Curiosamente, solo dos de ellas transcurren en México; las otras dos, en Francia. La experiencia del exilio que retratan estas obras no se parece demasiado al feliz trastierro de Gaos. "Tránsito" pone en escena "el conflicto esencial del republicano español: la tragedia del desarraigo, es decir, ni ya España ni aún México" (Aznar Soler 2003: 294). En "El último piso" se encuentran una rusa 'blanca' y una española republicana para compartir, más allá de colores políticos, la común experiencia del exilio. La vieja aristócrata rusa le enseña a la joven española cómo con el tiempo se va borrando el recuerdo, apagando la esperanza y naufragando el anhelo de volver, sin tampoco acomodarse del todo a la nueva tierra. El espacio de *tránsito*, la *sala de espera*[14] se vuelve, sin perder su precariedad, residencia permanente. Como dice Abdul Jan Mohamed, el intelectual exiliado no se sienta sobre la frontera, sino que se ve obligado a constituirse a sí mismo como la frontera (1992: 103). Más que trasterrados, los personajes de estas obras parecen, simplemente, desterrados. Claro que hay que tener en cuenta que las obras datan de 1943 y 1944, a poco tiempo de la llegada de Aub a México, mientras que el título que las agrupa es de la recopilación de su teatro en 1968. Aub puede haber escogido el término por su fortuna crítica, como también puede, para tal fecha, haber morigerado su pesimismo con respecto a la condición del exiliado. Sanz Álvarez sostiene que para Aub, los verdaderos trasterrados, en el sentido de Gaos, serían "los hijos de los desterrados" (1999: 166), quienes sí deben hacer un esfuerzo a contracorriente para asumir el legado de sus padres.

Más allá del término, es innegable que Gaos sintetiza un sentir común a muchos 'trasterrados' españoles. El agradecimiento y la admiración hacia el gobierno mexicano son las notas predominantes. Sin elaborar demasiado, Max Aub expresa conceptos parecidos en algunas anotaciones a vuelapluma de sus *Diarios*, en parte de su correspondencia[15] y en el prólogo

[14] Título de la revista unipersonal publicada por Max Aub durante la primera década de su exilio. El título alude tanto a la provisionalidad de la publicación para textos que esperaban una edición más en regla, como a la condición del exiliado.

[15] En especial en una carta al presidente Adolfo Ruiz Cortines (Faber 2002: 245).

a su antología de *Poesía mexicana (1950-1960)*. Ahora bien, el gobierno mexicano no era otro que el del corrupto y omnipotente PRI, y justamente esta complacencia frente a él es lo que críticos como Sebastiaan Faber y, con mayores matices, James Valender, han cuestionado del papel de los intelectuales trasterrados. La crítica podría extenderse a muchos de ellos, pero me centraré en el caso de Aub como un ejemplo representativo, en nada excepcional, de los dilemas de los exiliados, de su necesidad de posicionamiento frente a sus dos patrias y de su involucramiento en la sociedad y cultura mexicanas.

Para Faber, la acre mirada y el juicio inclemente que de la sociedad española del postrer franquismo hace Aub en *La gallina ciega* (1971), podría perfectamente haberse aplicado a México, ya que ambos regímenes, según Faber, compartían muchas similitudes. Si Aub se muestra implacable por un lado, y benévolo por el otro, se debe, para el crítico, a que no guardaba lazos institucionales en España; mientras que en México la situación de los trasterrados no dejaba de ser precaria, y para sobrevivir debían crear buenas conexiones con los intelectuales y políticos oficiales, así como mostrar lealtad al régimen y particularmente al presidente, de quien dependía en última instancia su permanencia. Para Valender, la defensa del mestizaje que hace Aub, al considerarlo uno de los grandes logros de la Revolución, e incluso usarlo como criterio orientador en sus ensayos sobre literatura mexicana, implica que el valenciano no siempre supo distinguir entre bandera y realidad, entre la retórica oficial populista-indigenista y la exclusión que seguían sufriendo muchos mexicanos. Ambos críticos parecen pensar, si bien no lo dicen expresamente, que el acercamiento de Aub a México fue convenenciero o superficial o que, en todo caso, pese a su larga estancia, no llegó a entender plenamente a su país adoptivo. Así lo asegura, incluyendo a toda "la generación de Max" nada menos que su yerno, Federico Álvarez, apuntando que "cuando se acercaban al ser de México, era para descubrir en él lo español" (Álvarez 2005: 68) y justificando su falta de perspicacia porque tenían la guerra de España demasiado "metida en las entrañas". Aub, el exiliado (y ya no trasterrado) podía sobrevivir personal e intelectualmente en México, podía rendirle tributo al país e incluso interesarse por su cultura, pero una compresión profunda le estaba vedada (a no ser, quizás, que renunciara a su lealtad española). No se puede servir a dos amos, ni mucho menos tener dos patrias, digan lo que digan los documentos.

La acusación de una interesada miopía para los asuntos mexicanos termina siendo desbaratada por el propio Faber, quien, más adelante, aclara que el régimen no solo tenía comiendo de su mano a los exiliados, sino que había logrado cooptar a toda la clase intelectual local, poniéndola directamente a su servicio en puestos de gobierno o concediéndole una

autonomía condicionada a la no intromisión política. Es decir, el trasterrado Aub está exactamente en la misma posición que sus pares mexicanos, y no tiene sentido exigirle mayor agudeza o beligerancia que al resto de sus colegas. Recién en 1968, a partir de los sucesos de Tlatelolco, se produce la ruptura de una parte de los intelectuales con el régimen, epitomizada en la renuncia de Octavio Paz a su embajada en la India[16]. Y esto es porque el así llamado "desarrollo estabilizador" (llamado incluso a veces "milagro mexicano") de los cuarenta y cincuenta, había logrado, como recuerda Valender, "importantes avances en materia social para la mayor parte de la población mexicana" (Valender 2005: 254). Esa misma prosperidad propiciaría después la exigencia de mayores libertades políticas, con su infortunado resultado. El caso es que Aub parece, más que limitado en su visión, plenamente integrado en la vida intelectual mexicana, y sus límites son los de su horizonte.

Es cierto que participar en política, inmiscuirse en los asuntos diarios de la vida política del país, era para el trasterrado del todo desaconsejable, y no solamente porque existía un claro impedimento legal al respecto[17], y habría generado, sin duda, todo tipo de problemas prácticos. Además, ¿desde dónde podrían hablar? Como señala Juan Rejano, "si mi palabra caía en el elogio, hubiese sonado en algunos oídos a adulación. Si, por el contrario, daba en rigor, otros lo habrían tomado, acaso, a ingratitud" (Faber 2002: 251). Aub de seguro hubiera preferido pecar de adulador que de ingrato, pero en general optó por una prudente abstención respecto a los temas más coyunturales, al punto que Faber llegará a decir (un tanto sorprendentemente, después haberlo acusado —o casi— de servilismo) que Aub "a diferencia de la mayoría de sus colegas mexicanos, de hecho triunfó en mantener cierta distancia del régimen" (Faber 2002: 250). Pero esta prudente y saludable distancia no implica de ningún modo indiferencia hacia su país anfitrión. Aub demuestra un interés auténtico en la cultura del país, así como un vasto conocimiento de su historia y su literatura, según ha quedado demostrado en sus ensayos y cuentos. La imagen

[16] Durante los últimos años de su vida, Aub pasó más tiempo en España, Francia e Israel que en México, desvinculándose no poco de los asuntos nacionales. Si bien condenó duramente en privado la matanza de Tlatelolco (según consta en cartas a Paz y Buñuel; Faber 2002: 254) se abstuvo de expresarse públicamente.

[17] El artículo 33 de la Constitución mexicana, vigente al día de hoy, establece que "los extranjeros no podrán de ninguna manera inmiscuirse en los asuntos políticos del país", y señala la expulsión del país, de manera inmediata y sin derecho a juicio, como sanción. El gobierno mexicano ha aplicado, en diversas ocasiones, dicho artículo, y a veces opiniones públicas han sido consideradas causa suficiente para su aplicación. Entre los expulsados más célebres se cuentan la fotógrafa italiana Tina Modotti en 1930 y el escultor danés Jens Galschiot en 2000.

del exiliado clásico con la mirada congelada allende mares es parcialmente cierta, pero también existió un Aub interesado en México, en escrutarlo y sopesarlo, en estudiarlo, caracterizarlo y publicar sobre él, en intervenir en el debate cultural mexicano y aportar algo a su literatura y sus estudios literarios. Junto con un escritor español, convivió, siempre, un ciudadano mexicano, que quiso dar a conocer su mirada del país en el que pasó la segunda mitad de su vida.

4. Aub en el cine mexicano

Max Aub trabajó muchísimo en el cine mexicano[18], sobre todo en la primera década de su exilio. Su trabajo fue como guionista, escribiendo eventualmente argumentos originales, pero principalmente adaptando para la pantalla argumentos de obras literarias o de otros escritores y guionistas del medio, así como también colaborando en la escritura de diálogos. Se trató casi siempre de un trabajo grupal (*El globo de Cantolla* [1943] vendría a ser la única excepción), ya que por lo general el director y algún otro guionista trabajaban juntos en la adaptación. Quizás a esto se deba la pésima opinión que guardaba el autor sobre las películas resultantes y lo insatisfactoria que le resultaba su labor. Valga de muestra un botón. El 26 de abril de 1948 anota en sus *Diarios*, comentando la "vergonzosa" retractación del compositor ruso Jachaturián: "Ya sé que aquí —yo, por mejor ejemplo— estoy a sueldo de mis productores de películas para hacer —sin chistar— cosas peores (esas horrendas veinte películas mías filmadas aquí). Más dirigido que estos tristes compositores soviéticos" (2003: I, 151).

Incluso a fines de 1969, cuando hacía ya bastantes años que no trabajaba en el cine y podría esperarse teóricamente un juicio más sereno y positivo sobre aquellos filmes de los cuarenta, repite exactamente el adjetivo: "Murió Blanca de Castejón, una actriz que hizo no pocas de mis innumerables y horrendas películas" (2003: III, 205). Pero es interesante que, aunque la memoria ya no guarda la exactitud del número, no es solo el calificativo, sino también el posesivo lo que se reitera (en lugar de una construcción como "las horrendas películas en las que participé"). Quiero decir que justamente porque son "suyas" es que son "horrendas". Por un lado Aub resiente profundamente el modo de producción del cine

[18] Para una filmografía de las películas en que colaboró, véase Eugenia Meyer (2005), quien en una extensa nota consigna cada una de ellas, indicando cuál fue la participación de Aub y quiénes más colaboraron. De manera más sintética, Francisco Caudet (2005) también incluye una filmografía en nota a pie de página.

(mexicano) porque está sujeto a criterios comerciales, a los caprichos de directores y productores y a la intervención de una multiplicidad de personas, al cabo de los cuales el coguionista poco puede hacer para que el producto le resulte medianamente aceptable o valioso. Y por otro lado, sin embargo, no puede o no quiere desembarazarse del todo de su autoría, quizás porque el hábito de la literatura lo fuerza a igualar escritura y creación, o porque el hábito de la dramaturgia le hace ambicionar un rol más importante.

Aub se considera, al fin y al cabo, sobre todo, un autor teatral[19]. Y en el teatro, al menos en el teatro clásico o "de herencia burguesa europea" (Adame 2005: 150), que es el marco en el que produce Aub, aunque la puesta final también se logra con la colaboración de numerosos participantes, hay una repartición simbólica de los roles completamente diferente a la del cine. El teatro parece estar centrado alrededor del dramaturgo: se monta una obra *de* Lorca o *de* Lope, y el director parece estar encargado únicamente de trasladarla del papel al escenario, siguiendo además a pie juntillas las indicaciones que el autor se ha encargado de incluir en su obra[20], para 'facilitarle' el trabajo y garantizar el 'respeto' a la concepción original. Si bien es cierto que ya desde las vanguardias, y mucho más en las últimas décadas, la teoría teatral y los mismos conjuntos se han encargado de enfatizar los elementos escénicos sobre los literarios, el teatro "burgués", que es el que se produce en los medios culturales oficiales, no ha logrado librarse del todo del peso del autor. En el cine ocurre casi a la inversa, pues, como hemos visto, la gran estrella es el director, y el guionista, ya sea que ofrezca argumentos originales o adaptaciones, ocupa un plano secundario. Y si el director de teatro suele guardar un respeto por el dramaturgo, el guionista de cine sabe que está al servicio del productor y el director, y que muchas de sus ideas, escenas, diálogos y personajes van a ser modificados sensiblemente durante el rodaje y la edición. Si la obra de teatro tiene el valor de un producto terminado y se publica como tal, el guión de cine es siempre un borrador, un producto incompleto, que si se publica es como un complemento de la película. Por eso mismo, por su condición de dramaturgo, Aub quedaba poco satisfecho con la distribución de tareas —y de posiciones— del cine.

[19] "Yo no era novelista. Yo hago teatro. A mí la vida me hizo variar y vine a novelista. ¿Qué le voy a hacer? A otras gentes les han pasado cosas peores" (en Aznar Soler 2003: 205).

[20] Algunas veces, Aub incluye algunas "Notas para el director", en donde, por ejemplo, le sugiere cómo resolver el problema del cambio de vestuario que plantea la obra (*Deseada*, 1948). Compárese con las notas de Witold Gombrowicz, de quien hablaremos en el último capítulo, a su única obra teatral, *El casamiento*, que más bien tratan de establecer la 'filosofía' de la obra.

En este descontento con el modo industrial, y en el desprecio por su propio trabajo en él, Aub termina dándose la mano, curiosamente, con Buñuel, ya que este, como vimos, tampoco tenía en mucho sus películas mexicanas y, de hecho, indujo a los críticos de la primera hora a pasarlas por alto. Pero de las películas "alimenticias" de Buñuel a las "horrendas" de Aub hay un trecho. Buñuel no le ve mayor valor a muchas de sus películas, pero las considera un trabajo honesto, puede alabar incluso su aspecto técnico (como en el caso de *Gran Casino*) sostiene que juega bajo las reglas y le molestan los críticos que insinúan —con este o aquel detalle— que estaba tratando de "sacarle la vuelta" al sistema. No achaca siempre los errores de las cintas a los condicionantes y limitaciones, sino también, muchas veces, a sí mismo, a que no supo resolver adecuadamente una situación. Comprende que en el cine es así, unas veces se hace lo que se quiere y otras lo que se puede, y no hay que molestarse por ello. Es un hombre de cine, mientras que Aub es un hombre de literatura y teatro.

Aub pudo trabajar en el cine mexicano porque la Guerra Civil le había proporcionado la experiencia previa. Junto con André Malraux (con quien mantendría una amistad a lo largo de su vida) participó en el rodaje de *Sierra de Teruel*, concebida como una película de propaganda con el objetivo concreto de influir en la opinión pública estadounidense en favor de la aprobación de una ley que permitiría el envío de armamento al bando republicano. La historia narrada es la de un grupo de combatientes que, compensando con arrojo y determinación su inferioridad numérica y técnica, logra bombardear el campamento enemigo y volar un puente, impidiendo el avance de las tropas franquistas en Teruel. La película, que comenzó a rodarse en 1938, quedó incompleta dadas las circunstancias apremiantes de la guerra y la posición cada vez más desfavorable de los republicanos. La subsecuente ocupación de Francia por los nazis tampoco proporcionaba las mejores circunstancias para este film, y solo pudo estrenarse (en Francia) en 1945, bajo el título de *Espoir*, para relacionarla directamente con la novela de Malraux en la que estaba basada, aprovechando el prestigio que este escritor había adquirido como miembro de la Resistencia. Aub figura en los créditos como ayudante de dirección y guionista (más específicamente, traductor del guión del francés al español), sin embargo siempre consideró la película como propia, y se muestra orgulloso de que esta cinta y el *Guernica* de Picasso quedaran como obras perdurables de su gestión cultural durante la Guerra Civil. El crédito que se adjudica no es, por supuesto, individual, sino colectivo:

> Un trabajo como el que hicimos sólo puede llevarse a cabo con una entrega total. Laborábamos sin reservas, sin pensar, empecinados, consagrados, aplicando los residuos mismos del ingenio, empleándonos a fondo, sin otra intención que hacer lo que fuese lo mejor posible. El más encarnizado, Malraux. No nos

> contagió: lo estábamos; terreno abonado [...] No ocupábamos nuestro pensamiento en lo que no fuera la película, aun comiendo, durmiendo, bebiendo, haciendo el amor. [...] Se puede ser lo que no se es (ni Malraux ni yo éramos cineastas) si uno se entrega sin reservas a lo que hace (2003: III: 92-93).

El cine es el medio perfecto si se trata de articular un proyecto colectivo, si se comparten ideales y esfuerzos y se desea una llegada lo más masiva posible. Entonces tiene todo el sentido del mundo, pero no tiene ninguno cuando responde a intereses comerciales, a fórmulas genéricas, a hábitos inquebrantables, a imposiciones del sindicato, etc. Aub muestra que no es refractario a trabajar en grupo, sino a trabajar por encargo, a menos que, como en el caso del libro sobre Buñuel, el encargo termine por convertirse en un proyecto propio. Lo irónico es que más allá de la utopía colectiva, el sistema de producción y distribución de la industria del cine termina por imponer sus hábitos[21]: al final, *Espoir* será la película *de* Malraux, y así es como ha quedado consignada en la historia.

Algo quizás similar ocurrió con *Los olvidados.* En el libro sobre Buñuel, Aub reivindica en varias ocasiones su participación en la película, aunque esta fue pequeña (consistió en afinar los diálogos) y ni siquiera quedó consignada en los créditos, puesto que razones sindicales lo impedían. En sus *Diarios* de la época tampoco aparece ninguna mención a este trabajo, ni al estreno de la película ni a su director, por lo que podríamos suponer que no la consideraba significativamente superior al resto de las películas en las que cotidianamente colaboraba. Tal parece pues que con respecto al cine, Aub se debate entre lamentar y reivindicar su participación, y a veces ambas cosas a la vez, que es lo que pasa con las "horrendas" películas suyas.

Del conjunto de películas en las que trabajó, hay una que destaca, si no necesariamente por su calidad, sí por su cercanía con el autor, ya que está basada en su obra teatral *La vida conyugal*. La película se titula *Distinto amanecer* (1943), y fue dirigida por Julio Bracho[22]. La historia varía significativamente en la adaptación. El núcleo básico que se mantiene es el de un líder sindical (Samuel en el drama; Octavio en la película) que es perseguido por la policía por ser el destinatario de unos documentos

[21] Como le ocurrió al Tercer Cine, que terminó convirtiéndose en un cine de autor, o sea, en un Segundo Cine, según hemos analizado detalladamente en el primer capítulo.

[22] Solo existen otros dos largometrajes basados en obras de Max Aub: la española *Soldados* (1977), de Alfonso Ungría, que adapta su novela *Las buenas intenciones*, y la mexicana *La virgen de la lujuria* (2002), adaptación bastante libre de Arturo Ripstein del relato "La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco". Ambas son, evidentemente, posteriores a la muerte del escritor.

comprometedores que desestabilizarían al gobierno y provocarían la caída de importantes personajes del régimen. Samuel/Octavio busca refugio en casa de su amigo Ignacio, a quien no ve desde los tiempos de su adolescencia o temprana juventud. Ignacio es ahora un escritor más o menos reputado, que padece, sin embargo, de estrecheces económicas; además de su mujer (Rafaela/Julieta), tiene una amante con la que hace también una vida semi-conyugal (su "otra casa", se dice). Samuel/Octavio debe recoger el sobre con los documentos que le espera en el correo, evadir a la policía y marcharse a un lugar más seguro. Hay un espía que le sigue los pasos, logra introducirse en casa de Ignacio con algún pretexto y marcha a alertar a los agentes. El perseguido logra escapar a la redada y, cuando el espía regresa, lo sorprende y lo reduce, aunque finalmente será la mujer quien termina por darle muerte, en defensa propia, unos momentos después. Unos compañeros vienen a llevarse el cadáver en una caja. Hasta aquí hemos llegado casi a la mitad de la trama: en todo lo que pasa después, el drama y la película toman rumbos muy diferentes, aunque se reencuentran en algunas escenas puntuales.

Aub contextualiza, Bracho descontextualiza. El comienzo del drama se ocupa de precisar que la acción transcurre "en un puerto español, 1927", lo que basta para comprender que el gobierno antisindical y represivo que se retrata corresponde a la dictadura de Primo de Rivera, que a nadie le costaría relacionar con la de Franco. La película se abre con una advertencia exactamente contraria: "El conflicto dramático que se presenta tiene características universales y puede, por lo tanto, ser situado en cualquier ciudad del mundo contemporáneo"[23]. Los documentos que busca Samuel acusan de corrupción directamente al presidente (y, por tanto, a un régimen); los que espera Octavio se detienen en una resonancia más local (y, por lo mismo, más genérica): "Caerán dos gobernadores y *tal vez* un ministro", dice Octavio, después de leerlos.

La vida conyugal, sin embargo, no tiene, aparte de esta fecha, mayores referencias textuales a un contexto político concreto, y fue seguramente esto lo que permitió su traslado primero a la pantalla y luego a las tablas. Aub siempre sufrió por ser un dramaturgo sin montajes; Aznar Soler argumenta que esto se debió no solamente a que su temática fue casi siempre española, sino también, y sobre todo, a que era un teatro demasiado político, con poca capacidad de involucrar a quienes no estuvieran directamente interesados en los problemas planteados, y observa que la escasa incorporación de una dimensión de 'entretenimiento' en sus obras le pasó

[23] Advertencia relativamente frecuente en el cine mexicano de la época, producto de la censura. Recuérdese el comienzo de *Los olvidados*.

factura a su autor incluso *desde antes* de su exilio[24] (2003: 198-230). *La vida conyugal* es, pues, una excepción y, de hecho, fue, durante los 30 años de largo exilio mexicano, su única obra montada en un teatro comercial y por un elenco profesional, y no es descabellado pensar que su estreno (en septiembre de 1944) haya sido influido por la previa adaptación a la pantalla. No queda registro de la reacción de Aub al estreno (la fecha coincide con un periodo de silencio en los *Diarios* de casi seis meses de duración) aunque cabe suponer, dada su permanente vehemencia por estrenar, que haya sido positiva. La película, en todo caso, no fue del agrado del autor:

> No empezamos a vivir sino con la muerte, entonces empiezan a comprenderle a uno los hombres —o mejor, ya no tiene uno (siempre, obsesionante, continuo, ese: uno, uno, uno) que aquilatar el juicio de los demás. "Uno es lo que los demás quieren, sin resistencia última del orgullo insatisfecho". Así podía hablar mi Ignacio de *La vida conyugal* y sale a relucir porque fui a ver anoche *Distinto amanecer*: la película es mala, con fallas técnicas de primerizo (no de advenedizo, es posible que Br[acho] aprenda). La historia está mal contada, lenta, lenta, lenta. ¡Y esa mujer que mata a un hombre y no se le ocurre decírselo a su marido, o ese amigo que tampoco se lo dice!... (Aub 2003: I, 104).

Cabe anotar que estas objeciones de verosimilitud de Aub no resultan tan patentes en la película, puesto que la muerte del espía se produce después que Ignacio ha desaparecido de la trama (con rumbo, nos enteraremos después, a la casa de su amante) y para cuando regresa (ya no a su casa, además, sino al cabaret) han ocurrido tantas cosas que pocos serán los espectadores que recuerden algún cabo suelto en esa muerte[25]. Los cargos de 'lentitud' y 'fallas técnicas' quedan un poco imprecisos, pero la cita revela que Aub sentía que la película poco tenía que ver con su obra y, sin embargo, iba a acabar imponiéndose a esta (como suele suceder con muchas adaptaciones): "uno es lo que los demás quieren, sin resistencia última del orgullo insatisfecho".

Es verdad que se trata de dos obras bastante diferentes. La principal diferencia radica no tanto en el medio (cine/teatro), sino en el género al que pertenecen, que impone sus expectativas narrativas e ideológicas. Mientras el conflicto antes reseñado ocupa el lugar central del drama, que en los siguientes dos actos se dedicará a desarrollarlo y resolverlo, en la

[24] En 1931, Aub publica un conjunto de obras tempranas bajo el título de *Teatro incompleto*, por ser obras que no habían llegado a ser representadas, debido —según el prólogo del autor— "al constante ajetreo de una vida viajera", explicación que Aznar Soler considera ingenua (2003: 212-213).

[25] En el drama de Aub, en cambio, la asunción de responsabilidad por este crimen es el pivote que genera la toma de conciencia de Rafaela al final de la obra.

película parece casi una falsa partida. En el minuto 45 (de 106) nos enteramos de que Julieta trabaja en un cabaret; a partir de ahí, no solamente toda la acción se traslada a dicho local, sino que con el cambio de escenario parece cambiar también el género del film, que pasa de la intriga política y/o de espionaje al melodrama de cabaretera; y de la lógica masculina lineal y apremiante ("completa con espías del gobierno, asesinato y un reloj que corre" [Hershfield 1996: 87]) a la sensibilidad mullida y repleta de ambigüedades del deseo de/por la mujer. Joanne Hershfield sostiene que con el enfoque en Julieta, irrumpe la subjetividad femenina para detener la progresión de la historia masculina, dificultando la clausura narrativa, ya que el desenlace de la película está cargado de ambigüedad.

Hershfield comenta la película sin ocuparse de sus fuentes, pero para ser justos con Aub —y con Bracho— es necesario señalar que ambas posibilidades, la masculina y la femenina, el melodrama y la intriga política, se encuentran presentes en el drama original, aunque sea de modo germinal. El predominio de los elementos "masculinos" es obvio; al fin y al cabo se trata —como casi todos los de Aub— de un drama político, y se resuelve en este plano, con la toma de conciencia de Rafaela, que pasa de estar ensimismada en la vida doméstica a asumir la plena responsabilidad —jurídica y política— de su "crimen". Pero también son visibles los resortes del melodrama, cuyo momento culminante es la confrontación entre la mujer (Rafaela) y la amante (Lisa), con el respectivo catálogo de quejas de los trabajos de la vida doméstica frente al *glamour* del amor extramatrimonial, y la contraparte de quien se resiente al ocupar un rol secundario y siempre precario. Sin olvidar los tensos intercambios entre los esposos (la "vida conyugal" a la que refiere, no sin ironía, el título). Aunque la película no recoge mucho de estas escenas (la confrontación entre ambas mujeres, breve, se plantea más en términos visuales que discursivos, y el parlamento aborda solamente —y para descartarlo— el temor de Julieta de que Ignacio haya tenido un hijo con la 'otra') podemos decir que aprovecha algunas posibilidades latentes en la obra.

Lo que sí es privativo de la película es todo el espacio del cabaret, que la inscribe en un género que en aquel momento se hallaba todavía en sus comienzos, pero que pocos años más tarde, a fines de los cuarenta, será uno de los más florecientes en el cine mexicano, ya que servirá para expresar la transformación urbanizadora y modernizante que sufre el país bajo el alemanismo, y la ansiedad sexual que los cambios sociales generaban. Aquí, el mundo del cabaret termina por absorber la intriga política, más aún cuando el mismísimo gobernador Vidal y sus secuaces se presentan en el "Tabú" buscando a Octavio. Bajo este marco, el político y sus guardaespaldas (así como antes el informante de lentes oscuros y maneras sibilinas) parecen criaturas de la noche, habitantes de esa urbe amenazante de

rincones oscuros, edificios desportillados y cines abarrotados que también muestra la película. Más que parte de una organización política represiva y policiaca (como en el drama), parecen subproductos siniestros de una urbe decadente y caótica. A Aub, por cierto no debe haberle gustado demasiado que la cabaretera termine devorando los elementos de intriga política y dilema moral que él había planteado cuidadosamente en su drama.

La industria del cine (mexicano) encuadra siempre sus productos en géneros, que no son otra cosa que la repetición, con convenientes variantes, de una fórmula probada. Buñuel supo navegar estos ríos y si bien es dudoso que siempre estuviera buscando implosionarlos o ridiculizarlos, sí supo utilizarlos para expresar temas y preocupaciones propias. Max Aub, si hemos de atenernos a las películas producidas a partir de sus guiones, supo reproducirlos con diligencia pero, en el cine, no llegó a apreciarlos, probablemente porque el vocabulario que le ofrecían, que es básicamente el del melodrama en diversas variantes (rural, urbano, histórico, etc.) y el de la comedia ligera no calzaba mucho con sus intereses creativos. No es que no se encuentre cómodo trabajando, en general, dentro de los géneros; al contrario, en su obra literaria, como veremos, se revela como un excelente imitador de, por ejemplo, la biografía, la narración epistolar, los diarios, los manifiestos estéticos (*Jusep Torres Campalans* y *Luis Álvarez Petreña*) y hasta los discursos académicos de orden (*El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*). Y su acercamiento a algunos géneros de la literatura mexicana le brindará la pista para escribir sus propios relatos sobre el país. Pero el trabajar como peón de la industria por un lado y encontrar por otro un lenguaje genérico poco interesante para él, condicionan su falta de interés en las posibilidades creativas que el cine mexicano pudiera haberle brindado. Con todo, *Distinto amanecer* parece un poco más cercana a la temática aubiana que las demás películas en las que colaboró. Y a pesar de no ser de su exclusiva autoría, o más bien por eso mismo, forma parte de su mirada sobre México.

5. Cuentos mexicanos

Dentro de su extensa obra, México ocupa un lugar importante como escenario de muchas de sus ficciones y objeto de sus reflexiones ensayísticas. El corpus de su obra mexicana estaría conformado por los *Cuentos mexicanos (con pilón)*, publicado en 1959 en el Distrito Federal[26]; los *Crímenes*

[26] Una segunda edición de esta obra se publicará en España en 1964 bajo el título de *El zopilote y otros cuentos mexicanos*, agregando otros seis cuentos a los de la edición original. Este será el primer libro que Aub logra publicar en su patria.

ejemplares (1957), suerte de microcuentos que explican los motivos de un homicidio; las *Notas mexicanas* (1963)[27], breves apuntes sobre la cultura del país; los *Ensayos mexicanos*, publicados póstumamente en 1974 pero preparados por el propio Aub, y que recopila algunas de sus colaboraciones en revistas y periódicos desde 1942; la antología de *Poesía mexicana 1950-1960* (1960) y la *Guía de narradores de la Revolución mexicana* (1969)[28]. Estos son los libros de tema netamente mexicano, a los que cabría sumarle algunos otros que tratan sobre el exilio, que constituyen un grupo aparte, aunque lógicamente muchos de ellos están también ambientados en México (otros, en cambio, como la tragedia *San Juan*, hablan de otros exilios y tienen por tanto una mayor carga simbólica que histórica). Del exilio mexicano tratan la mayoría de los cuentos de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960), algunos otros cuentos desperdigados en otros volúmenes y la obra de teatro "Tránsito".

No me quiero centrar solamente en los relatos de exiliados, primero porque al ser uno de los temas centrales de la obra de Aub también ha sido uno de los más estudiados, y en segundo lugar porque estoy tratando de probar que el interés de Aub por la tierra que lo acogió va más allá (con el paso del tiempo, sin duda) de la situación circunstancial de encontrarse allí en calidad de emigrado. Cabe decir un par de cosas, sin embargo, ya que la mayor parte de los críticos se centra en los detalles de su visión del exilio en alguna obra específica, y a veces se pierde de vista que a lo largo de su obra dicha visión es variable y hasta contradictoria, porque la variación no ocurre de manera progresiva y lineal, sino un tanto errática. Sostengo que existen tres actitudes ante el exilio en la obra de Max Aub (que cubren las tres actitudes posibles, ya que es difícil imaginar una cuarta): resignación, resistencia y adaptación. Estas actitudes pueden presentarse con valencia positiva o negativa, es decir, la resistencia puede aparecer a veces como una noble y urgente lucha contra el olvido, o como una cerrazón empecinada en una recreación artificial de lo perdido. La resignación casi siempre es vista de manera negativa, pero podría argumentarse que cuando recibe una luz más positiva ya se convierte en adaptación. Si bien es cierto que estas tres actitudes pueden combinarse y modularse, por lo general cada cuento plantea una sola toma de posición, claramente definida, del problema.

La resignación está ligada a la muerte, real y/o simbólica, a la pérdida de la esperanza, al olvido, y en terrenos más prácticos, al cambio de oficio (que se ve como una degradación ya que los ex intelectuales se

[27] Incluidas en *Pequeña y vieja historia marroquí*, 1971.

[28] Incluida también en los *Ensayos mexicanos*, pero publicado antes (1969) en forma de libro por el autor.

ven obligados en muchos casos a realizar labores manuales o actividades comerciales), y a la pérdida del acento y el léxico propios[29]. Contra ella cabe la resistencia, entendida como una recuperación activa de la patria que logre superar el pantano de la nostalgia, una preservación de lo mejor de aquella España que les ha sido arrebatada. Tal misión se encarga preferentemente a los jóvenes, a los hijos de los exiliados[30], porque los viejos republicanos llevan a veces el pasado como una carga demasiado pesada que los conduce a reproducir hábitos superficiales, y que carecen de sentido en la nueva tierra. Aub es muy crítico con los exiliados que viven en una España de café[31], reproduciendo meticulosamente hasta las disensiones del frente republicano que llevaron a la debacle militar. En su autocomplacencia sienten un repentino orgullo por el legado colonial español[32], y en su "absoluta ignorancia americana" no solo se niegan a apreciar lo propio de la tierra en que les ha tocado vivir, sino que ni siquiera perciben el recelo de muchos nativos hacia sus antiguos amos. No es pues la resistencia de tratar de congelar el pasado la que Aub recomienda (aunque es consciente de lo fácil que resulta deslizarse hacia ella), sino la de salvaguardar el tesoro espiritual que sostiene el entramado de la identidad. La adaptación implica desprenderse de esa íntima joya, y por eso siempre será una solución subalterna, aunque preferible a la agonizante resignación. La adaptación puede sin duda producir grandes frutos, los frutos del mestizaje, que Aub defiende siempre que se aproxima a la cultura mexicana (inscribiéndose por cierto en una larga tradición nacional que había llegado a hacerse oficial y hasta oficialista). Mirada desde el impersonal panorama de la historia y la cultura, la adaptación es algo positivo[33], pero para la persona del exiliado no deja de tener algo de apostasía, o de trampa cuando de pronto se le revela al que se creía perfectamente español que está más integrado de lo que cree (y de lo que quiere)[34]. En conclusión,

[29] Por ejemplo en "El remate", de manera más trágica y desgarrada, y en "La Merced" en un tono más irónico.

[30] "Homenaje a Lázaro Valdés", "Reverte de Huelva".

[31] "La Merced": "El café era lo único que les ataba a su vida pasada. Allí nada les costaba seguir siendo intransigentes durante el par de horas que pasaban muy a gusto, de las tres a las cinco" (1960: 36).

[32] "La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco": "Jamás las iglesias produjeron tanta jactancia, y más en cabezas, en su mayor número, anticlericales" (1960: 16).

[33] En la sátira de "La verdadera historia...", los intelectuales (mencionados con nombre y apellido) son los únicos que interactúan con sus pares mexicanos, los únicos que hablan de temas distintos, y además actuales (en lugar de repetir las mismas cantaletas y acusaciones sobre las razones de la derrota, como los otros exiliados).

[34] En "La Merced", el (ex) anarquista al que un mendigo llama 'patrón'; en "El caballito" el cura que a su vuelta a España, supuestamente harto de la ignorancia de

se trata de no hundirse en el pasado, pero tampoco dejarlo hundirse del todo; de vivir en el presente, pero sin abandonar el equipaje ni la utopía de una vuelta digna.

En su propio proceso de adaptación, el autor retrae por momentos su mirada de la España lejana, o de la más cercana trasplantada en este lado del océano, y la vuelve hacia los panoramas y las gentes de México. Alguna vez, es cierto, en medio de la contemplación del paisaje, lo asalta el recuerdo lejano, y las comparaciones se hacen inevitables[35]; o acaso la tierra en que se encuentra le parece hostil, acechante, agobiante[36]. Sin embargo, las más de las veces, se deja seducir por el paisaje y dedica largos párrafos, o incluso textos enteros, a tratar de captarlo con su pincel literario[37]. "Conviértase aquí el bien y el mal en imagen", apunta Aub en sus *Notas mexicanas*. Claro que el paisaje humano no le interesa menos. En sus observaciones sobre la idiosincrasia, Aub apunta como rasgo esencial del mexicano su impenetrabilidad, su impasibilidad, su silencio. Y en esto no anda muy lejos de lo dicho por Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* u Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, quienes elaboran todo un diagnóstico cultural a partir de premisas parecidas. Pero lo que parece llamarle más la atención a Aub es la "falta del concepto de tiempo" (1971: 102). Se trata de un país, dice, donde no existen las estaciones, el clima es siempre igual, el paisaje "llano, sin altos ni bajos; ni tiempo" (1971: 96). Y deduce algunas consecuencias, como el escaso valor del dinero y su atesoramiento, la falta de asociaciones entre comidas y bebida, y la famosa menor importancia del valor de la vida humana para el mexicano. Más allá de que su juicio pueda ser exagerado o completamente erróneo, es claro que hay una voluntad de penetración en la psicología colectiva, y que, en contraposición a lo que proclama sobre la perspectiva desde la cual escribe (como veremos a continuación), no se trata de observaciones de carácter superficial o exteriorista. Recordemos que Buñuel, en sus memorias, describe con sorpresa, fascinación y humor la peculiar relación de los mexicanos con la muerte. Aub, en sus *Crímenes ejemplares*, deja de lado la sorpresa y lo asume con la naturalidad de lo cotidiano (manteniendo por cierto el humor): cualquier motivo, hasta el más

los indios, descubre que extraña hasta el picante de las comidas y decide regresar; en "Entierro de un gran editor" el éxito está ligado a la bajeza del personaje.

[35] "Amanecer en Cuernavaca".

[36] "Trópico noche", donde describe una calurosa noche tropical, con insomnio e insectos.

[37] Así, el "Pilón" de los *Cuentos mexicanos*, consistente en una serie de poemas dedicados a las distintas facetas de la geografía mexicana. Descripciones más o menos extensas también pueden encontrarse en los cuentos "Homenaje a Próspero Mérimée", "La hambre", "El caballito" o "El hermanastro".

trivial, es suficientemente bueno para asesinar al prójimo. La sorpresa es la reacción propia de quien es ajeno al código; la naturalidad es lo propio de quien lo ha practicado siempre. Por eso estas estampas criminales tienen un fuerte sabor mexicano, aun aquellas —son las menos— que narran hechos ocurridos en otra parte. Podría argumentarse que la naturalidad de sus *Crímenes* es impostada y sirve para producir un mayor efecto de extrañamiento en el lector (metropolitano). No importa: el hecho es que se adopta, y con gracia, la perspectiva mexicana sobre la muerte.

Aub pensaba titular sus *Cuentos mexicanos* "Homenaje a Próspero Mérimée"[38], y no solamente por tratarse del nombre del primer cuento del volumen. Recordemos que Mérimée es el autor de *Carmen*, famosa historia de pasiones turbulentas en tierras españolas. La novela (y esto es llevado al extremo en la versión operática de Bizet) exotiza claramente España como reino de sensualidad, traiciones, celos, bandidos, emboscadas y cuchillos. Mérimée, quien también escribió notas de viaje y crónicas sobre la España decimonónica, la 'traduce' para el refinado público francés al que podía contagiar su turbia fascinación por aquellas tierras calurosas en donde un barniz de civilización no había logrado ahogar los instintos más primarios. Es posible argumentar que si se examina su obra con atención, el autor francés tenía un conocimiento de España más profundo y menos caricaturesco de lo que suele concedérsele, pero lo que Antonio Machado llamó "la España de Mérimée" es seguramente lo que tenía en mente Aub cuando pensó en publicar sus cuentos mexicanos. Con una fuerte dosis de autoironía, no inusual en él, Aub se pone en la incómoda posición del viajero que solo puede malinterpretar el país que visita. De manera similar, se coloca en la poco prestigiosa posición de "turista" cuando subtitula a sus *Notas mexicanas* como "Carta de un turista a un europeo que le preguntaba cómo era México". Hay pues una insatisfacción o desconfianza con respecto a su propia perspectiva que se intenta resolver con el humor; sin embargo, en el despliegue del texto puede observarse que esa perspectiva exterior no es mantenida a rajatabla, sino que aflora, una y otra vez, su filiación con el espacio que supuestamente le es ajeno. Pongamos un par de ejemplos: "Gran diferencia: en Europa nosotros dependemos del tiempo, aquí el tiempo depende de nosotros" (1971: 101), donde observamos ese curioso doble 'nosotros' que sugiere la pertenencia a ambos espacios a la vez; o al hablar de las tortillas: "Los extranjeros comen pan, no sabiendo lo que se pierden" (1971: 98), donde se excluye del grupo de los extranjeros en que se había colocado antes, haciendo además un guiño a los locales, porque él sí sabe apreciar las tortillas. En general, la perspectiva explícita no se condice del todo con el conocimiento que exhibe del

[38] La editorial insistió en el cambio de título.

espacio, tanto en sus cuentos como en sus ensayos. Por otra parte, cuando le toca simular la perspectiva mexicana para retratar a sus compatriotas ("La verdadera historia") lo logra de manera sumamente convincente. Nacho, el camarero mexicano y protagonista de su cuento, es quizás el personaje más redondo de su narrativa breve y, al lado suyo, los exiliados que abarrotan el café donde trabaja parecen una caricatura.

Al analizar sus textos mexicanos, María Paz Sanz Álvarez afirma que, a diferencia de otros exiliados, en Aub la influencia no se produce "de una forma mimética de la literatura hispanoamericana, sino a través de la estética del distanciamiento" (2004: 252). Creo que esto es seguir demasiado al pie de la letra las ironías del autor sobre su posicionamiento. Sostengo, al contrario, que Aub escribe sus cuentos mexicanos a partir de un modelo (incluso podríamos decir de un género): la narrativa de la Revolución. En su *Guía de narradores de la Revolución mexicana*, recogida y ampliada en los *Ensayos mexicanos*, Aub considera esta narrativa como "el hecho literario hispanoamericano más importante después del modernismo" (1974: 31), y como un fenómeno único en el mundo por escribirse casi a la par de los mismos hechos que narraba, cuando otras revoluciones y guerras necesitaron la distancia de algunas décadas para ser contadas. Es una narrativa testimonial, de reportaje, y, al mismo tiempo, muy crítica del proceso revolucionario. Su lenguaje "pierde en compostura y gana en autenticidad popular" (1974: 38). Entre sus temas recurrentes están el desprecio a la muerte, el valor y el miedo, la desigualdad social, la traición. Hago este pequeño recuento porque es del estudio y frecuentación de esta literatura de donde Aub sacará los principios para sus cuentos mexicanos. Aun cuando solo dos de esos cuentos ("Memo Tel" y "Homenaje a Próspero Mérimée"[39]) narran un episodio revolucionario, otros aprovechan motivos y escenarios conexos, como el México rural pre (y pos) revolucionario, con su sincretismo religioso animista[40], con sus grandes terratenientes refractarios a toda modernización[41] y sus campesinos paupérrimos, a quienes el hambre no deja lugar para la solidaridad ni para la moral[42]. Los cuentos de Aub parecen mexicanos no solamente porque están salpicados de mexicanismos insertados con bastante naturalidad y gracia, sino también porque se parecen a la literatura mexicana. Aub hace lo contrario de los escritores que estudia y admira: en lugar de pegar el

[39] Este último se ambienta en las postrimerías del Porfiriato, pero su escenario (pequeño pueblo del interior) y actores (bandidos, soldados federales) son los mismos de los relatos de la Revolución.

[40] "El caballito", en donde la 'superstición' indígena termina siendo convalidada, frente al catolicismo ortodoxo del cura protagonista.

[41] "La vejez", "Juan Luis Ciniega".

[42] "La hambre", "El hermanastro".

oído a la turbulencia de la realidad, saca sus lecciones de sus lecturas. De manera no muy diferente operan los últimos representantes del género, como Juan Rulfo y Mauricio Magdaleno, con cuya prosa y temática guarda similitudes.

Ocasionalmente se anima a tornar su mirada hacia la megalópolis que ya por entonces era el Distrito Federal y salen un par de cuentos[43] que retratan, en clave hiperbólica, la dura supervivencia en la jungla de asfalto de la gran urbe, con su corrupción generalizada y las complejas intrigas que cada quien maquina contra su vecino. Si la intriga viene desde el poder absoluto (es el caso de un cuento, "La censura") ya nos encontramos cerca de lo que se ha llamado "novela del dictador", género fértil en la literatura latinoamericana moderna, del que Aub también aprovechó alguna lección. Sin ser su relato más acabado, "La censura" demuestra la habilidad del escritor para captar los rasgos de un género en unas pocas páginas, con el "señor Presidente" acechado por complots verdaderos y falsos, sus vanas invocaciones a la patria, su antiguo colaborador preso y convertido en enemigo por una "triste equivocación" burocrática.

En resumen, entre sus cuentos mexicanos, los más abundantes son quizás los de exiliados, seguidos por los de narrativa revolucionaria, y punteados por unos cuantos de tono más contemporáneo y urbano. Aub, un intelectual, aprende sobre México a través de su literatura. En sus ensayos demuestra su interés y su conocimiento del teatro (Usigli, Villaurrutia) y la poesía (Paz, Reyes, Gorostiza, González Martínez, Torres Bodet) que sus colegas estaban produciendo en aquel momento, y hasta por los íconos de la cultura popular (Tongolele, Cantinflas). Pero es en la narrativa de la Revolución donde encuentra una base para insertarse en la literatura mexicana. Es decir, al estar sus cuentos modelados sobre este género, el exiliado Aub produce, también, literatura mexicana.

[43] "Los avorazados" y "Los hijos".

Capítulo V

Gombrowicz en Argentina: la reinvención de un escritor

En el capítulo anterior vimos cómo Max Aub era un exiliado clásico, aunque no exento de complicaciones, que a lo largo de una estancia prolongada y agradecida en México, se fue interesando cada vez más por conocer y evaluar la historia y la cultura de su país anfitrión, al punto de convertirla en una de las líneas secundarias de su obra.

Witold Gombrowicz, escritor polaco que se instaló en Argentina por casi treinta años, es en cambio un exiliado atípico, cuya relación con su país natal, así como con su país adoptivo, es dialéctica y agonística. En lugar de, como Buñuel, elegir la figura del nómade, capaz de desvincularse asépticamente de sus orígenes, Gombrowicz reivindica la figura del traidor, cuyo violento rechazo de su patria está determinado por su intensa conexión con ella. En su escritura sobre Polonia, como en su escritura sobre Argentina, Gombrowicz reacomoda la historia literaria y obliga a sus interlocutores a reaccionar a sus provocaciones. La diferencia es que Gombrowicz se relaciona con Polonia diacrónicamente, subvirtiendo y contestando la tradición literaria de los grandes maestros forjadores de la identidad nacional; mientras que con Argentina lo hace sincrónicamente, agitando, tanto en su práctica literaria como en su representación simbólica, el medio literario contemporáneo, *performando* nuevas identidades y creando espacios que otros críticos retomarán para repensar la literatura argentina.

A continuación describiremos sus diversas estrategias para entrar en un mundo cultural nuevo, así como el legado que dichas estrategias han dejado.

1. Gombrowicz en Argentina: (re)nacimiento de un escritor

Muchas veces a lo largo de sus *Diarios* Max Aub hace un balance de su carrera como escritor. A los cincuenta años, por ejemplo, después de anotar que ya desde muy joven tenía claro que lo que buscaba en la literatura era la inmortalidad, concluye con un optimismo moderado: "voy a ganar lo que me importa: un lugar en las historias de la literatura. No prominente: ni me importa, me conformo con ser segundón; pero estar ahí, dejar constancia" (2003: II, 30). Más de medio siglo después, podemos decir que acertó: Aub ocupa un asiento en la historia de la literatura española (y mexicana), pero también es cierto que no le ha correspondido la primera fila[1]. Distinto es el caso de Witold Gombrowicz, quien, si bien solo hacia el final de su vida obtuvo un merecido reconocimiento, desde entonces se catapultó (y más aún póstumamente) al panteón más canónico de la literatura polaca. Gombrowicz se empeñó en destruir la tradición literaria nacional: con tanto éxito que logró instalarse sólidamente en ella, al lado de los monumentales Adam Mickiewicz y Henryk Sienkiewicz, a quienes parodió intensamente. Gombrowicz es el gran antihéroe de los escritores polacos, por eso hay una abundante bibliografía en su lengua natal dedicada a detallar sus diálogos y luchas con los valores de la cultura nacional, así como a analizar los nuevos conceptos estéticos, filosóficos y morales que plantea, siendo el de la forma el más prominente, si bien no el único. Quizás por tratarse de una figura de primera magnitud, ha sido, como Buñuel, reivindicado por más de una tradición nacional: los argentinos han procurado leerlo también como parte (y antihéroe) de su propia cultura, arrepentidos quizás de haberlo (casi) ignorado durante las dos décadas que pasó en su país.

Aub y Gombrowicz fueron hombres de la misma época: el polaco nace solamente un año después y muere tres años antes que el español. Ambos llegan a América empujados por la marea de la historia y se quedan de pronto sin patria. Sin embargo, tal pérdida puede tanto ser una desgracia como una liberación: ambos escritores muestran una actitud opuesta con respecto a su condición de exiliados. Durante los primeros años de su exilio Max Aub estaba convencido de la necesidad y la inminencia del retorno, y lentamente, quizás inevitablemente, fue enraizándose en el país que lo acogió hasta el punto de ya no reconocer (ni reconocerse en)

[1] Personalmente, opino que la obra de Aub merecería mayor prominencia de la que goza en los balances generales de la literatura española. Sin embargo, en la última década el interés por su obra, sobre todo por la más experimental y lúdica, parece creciente, según atestiguan congresos y volúmenes recopilatorios dedicados exclusivamente a su trabajo.

España cuando finalmente le tocó volver (de visita), casi treinta años después. Gombrowicz, en cambio, no ansía demasiado el regreso, y apenas se dio cuenta de que su estadía en la Argentina iba a prolongarse por tiempo indeterminado, procuró activamente granjearse un lugar en el mapa literario argentino, tanto en los círculos oficiales como en uno alternativo creado por él. Más que echar raíces, Gombrowicz echó anclas en su país anfitrión. Por último, su destino final también es diferente, aunque no del todo: ninguno de los dos podrá retornar a su país de origen, y en esto tanto monta el franquismo español como el comunismo polaco. Sin embargo, Aub muere en México, desengañado de España y su irreversible transformación social e ideológica. Gombrowicz parte definitivamente de la Argentina, para pasar los últimos seis años de su vida entre Alemania y Francia, disfrutando de su afianzamiento literario y dividiendo la nostalgia entre Polonia y Argentina.

La llegada de Witold Gombrowicz a la Argentina a bordo del vapor *Chrobry* el 21 de agosto de 1939, pocos días antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, ha llegado a formar parte ineludible de cualquier recuento biográfico, por breve que sea, de este escritor. Esta "letanía editorial", como la llama Pablo Gasparini (2007: 29) suele precisar a veces que Gombrowicz había sido invitado a dar unas conferencias como parte de una legación polaca que incluía a otros dos escritores (Bohdan Pawłowicz y Czesław Straszewicz), un senador y un diplomático de alto rango, quienes ante la ocupación de Polonia por Alemania, regresaron rápidamente a Europa, a luchar por la patria, mientras que Gombrowicz optó por quedarse en la Argentina, donde permanecería por casi 24 años. La "letanía" se entona a todo pulmón en las ediciones que de y sobre Gombrowicz se publican a este lado del Atlántico, porque no se trata de un simple episodio biográfico, ni siquiera de un momento importante en una cronología: se trata del nacimiento del escritor 'argentino' Witold Gombrowicz. El primero en entonarla fue por cierto el propio Gombrowicz ya que, según cuenta Virgilio Piñera (Rita Gombrowicz 2008: 84), el relato del *Chrobry* constituía una suerte de ritual de presentación que el escritor repetía ante cada persona que llegaba por primera vez a su mesa en la sala de ajedrez del Rex. Este "segundo nacimiento" también es notado por la crítica polaca Ewa Płonowska: "Frecuentemente representa su llegada a Argentina como una ruptura radical, una partida destructiva pero liberadora del pasado, el trauma y la emoción de un segundo nacimiento" (1998: 9).

El relato de su llegada a la Argentina, de su (re)nacimiento simbólico, era importante para el propio Gombrowicz, y lo seguirá siendo para los lectores y críticos argentinos que iniciarán un diálogo con o a partir de su obra, diálogo que no ha hecho sino aumentar con los años, más aún después de su muerte y consagración. A diferencia de lo que ocurre con

Herzog, e incluso con Aub, quienes son casi indefectiblemente relacionados con sus países de origen, la figura de Gombrowicz se encuentra hasta cierto punto 'argentinizada' para la institución literaria de ese país, hasta el punto de que en las librerías de Buenos Aires el escritor polaco suele ser clasificado a veces en las estanterías de la "literatura nacional". La misma lógica dicta la machacona insistencia editorial en la llegada de Gombrowicz y en los episodios más "argentinos" de su biografía. En un país construido casi mayoritariamente por migrantes, resulta quizás casi natural la asimilación de este desterrado de su patria y de su lengua. Dentro del ámbito intelectual, quizás sea Ricardo Piglia el provocador que formula primero la hipótesis de que la traducción argentina de *Ferdydurke*, así como la novela *Transatlántico*, pueden ser leídas como parte de la literatura argentina (1990: 47-57). Pero creo que Piglia solo desarrolla una posibilidad que ya venía siendo instigada por el propio Gombrowicz.

Cierto que, para Gombrowicz, el énfasis está en la ruptura, más que en el nacimiento. *Transatlántico* es la crónica, en clave barroca y simbólica, de esa liberación, esa traición que nunca termina de consumarse porque la forma de la nación sale siempre a la recaptura. Al comienzo de la novela, el narrador-personaje Gombrowicz, una vez que abandona el barco del retorno y lanza una maldición contra la nación polaca, preocupado por su situación económica acude al único polaco que conocía en esta tierra: el señor Cieciszowski[2]. Este, después de hacer gala de una extrema cautela para no emitir ninguna opinión concluyente, se atreve a aconsejarle que no se presente en la legación polaca, y agrega: "Escucha mi Consejo, será mejor que te relaciones con extraños, con Extranjeros, piérdete, Disuélvete entre Extranjeros [...]" (2004: 20).

No es otro el consejo que siguió el autor Gombrowicz, que a diferencia de su protagonista, no tuvo que luchar contra los embates de la nación reencarnada en el Ministro, el Padre o los Caballeros de la Espuela. Al modo de Buñuel, y a diferencia de Aub, Gombrowicz no mantiene nutridas relaciones con la comunidad polaca de Buenos Aires: "No tuvo casi nada que ver con los emigrados polacos y sus amigos eran principalmente jóvenes argentinos. [...] No era nada por tanto podía hacerlo todo" (Płonowska 1998: 9) De esta informe, infinita apertura de posibilidades que le brindaba la nueva tierra, ¿cuáles eran las que le interesaba desarrollar? El espacio que procuró habitar no fue el del exilio como origen desplazado (destierro y destiempo a la Aub), sino quizás como un espacio intermedio, "el intersticio cultural que constituye el país de

[2] Probablemente modelado a partir de Jeremi Stempowski. Rita Gombrowicz incluye su (breve) testimonio, en el que sostiene que, "desde el punto de vista legal", Gombrowicz no cometió ninguna irregularidad al quedarse en Argentina.

residencia de Gombrowicz" (Płonowska 1998: 8). Un lugar de en medio, que dejaba a un lado Polonia, su agobiante peso y su urgente tragedia, ¿pero qué había al otro lado? Nada menos que los predios literarios de la sofisticada Argentina, que dictamina —dice Gombrowicz— en el campo cultural a quién se debe prestar atención y a quién no: "Argentina es la cabeza de América Latina y Buenos Aires es el cerebro de esta cabeza" (Grzegorczyk 1998: 141). En este espacio se labró su propia fortaleza, y desde allí procuró imponer su particular visión del mundo. El lugar de en medio corresponde a la periferia del campo cultural argentino, donde se instaló después de que sus asedios al centro resultaran infructuosos. Pero su modelo de intervención espectacular, verdadera *performance* literaria, no podía pasar desapercibida. Por eso, cuando llega el momento de la consagración internacional de su obra, en Argentina se impone una reevaluación de su localización en la cultura local. La ciudad letrada expande sus fronteras para incluir a este habitante de extramuros, y se convierte en el escritor sin el cual la literatura nacional no podría verse completa. Gombrowicz reacomoda la historia literaria argentina y obliga a sus críticos a especular sobre su rol.

La *llegada* no es, pues, solo un acontecimiento, sino también una estrategia y un proceso en que el autor se posiciona frente a lo que dejó atrás, pero, además y fundamentalmente, frente al nuevo medio al que *llega*. Usaré entonces este capítulo para explorar lo que involucra la llegada en la experiencia del escritor, así como en la lectura de sus textos. Las dos estrategias que empleó para entrar en un mundo cultural nuevo fueron la traducción y la representación paródica.

2. La traducción de *Ferdydurke* como estrategia de posicionamiento

Si el escritor polaco no pudo instalarse desde un principio en el centro, no fue por falta de voluntad. Después de decidir su permanencia en Argentina, Gombrowicz intenta relacionarse con los circuitos oficiales del *establishment* literario de la capital. Pronto le son presentados algunos escritores locales con quienes traba amistad: Arturo Capdevila, Manuel Gálvez, Roger Pla, Carlos Mastronardi. A través de ellos intenta publicar, a veces con mayor y otras con menor fortuna, artículos y textos literarios en los periódicos y revistas locales[3]. Mastronardi llega a presentarlo en

[3] Principalmente: tres artículos en el diario *La Nación* (gracias a la mediación de Eduardo Mallea); dos en la revista *Océano* y el cuento "Filidor forrado de niño" en *Papeles de Buenos Aires*. Toda esta intensa actividad se produce en el mismo año: 1944.

el círculo íntimo de la prestigiosa (y poderosa) revista *Sur*, y asiste a una cena con las hermanas Victoria y Silvina Ocampo, Borges, Bioy Casares y otros escritores amigos. Pero el encuentro termina siendo más bien un desencuentro por ambas partes. Más adelante, cuando se publica la traducción de *Ferdydurke*, *Sur* no le dará acogida, y lo hará —y con reticencia— solo después de la consagración del escritor polaco en París, ya agotado su exilio argentino. El punto es que Gombrowicz intentó penetrar en los círculos oficiales y ocupar un espacio en el medio cultural argentino. Si no funcionó, según él mismo y sus amigos más cercanos, fue por su difícil carácter, y porque boicoteaba las oportunidades que se le presentaban con una actitud que no correspondía a la reverencia que se esperaba de un escritor novel pugnando por entrar en las grandes ligas. Gombrowicz, dice Adolfo de Obieta, tenía "un talento único para desagradar". (Rita Gombrowicz 2008: 102). Para Alicia Borinsky, Gombrowicz se movía en una dinámica contradictoria: "Quería ser visible y altamente considerado y al mismo tiempo permanecer desdeñosamente apartado del reconocimiento convencional" (Borinsky 2011: 39).

Desde que se dio cuenta de que el centro de la literatura argentina no le correspondía (y sin renunciar a eventuales intentos por penetrarlo), Gombrowicz empezó a construirse un círculo alternativo. Instalados sus cuarteles generales en la confitería Rex, no tardó en rodearse de un grupo de jóvenes admiradores. Uno de los más tempranos fue Adolfo de Obieta, hijo de Macedonio Fernández, quien tradujo "Filidor forrado de niño" (un capítulo de *Ferdydurke* independiente del resto de la novela), y lo publicó como cuento en su revista, *Papeles de Buenos Aires*, en 1944. La publicación atrajo la atención de otros jóvenes literatos (entre ellos Ernesto Sábato), y pronto se empezó a planear la traducción colectiva de la novela completa. Cecilia Benedit de Debenedetti (a quien Gombrowicz otorgaba graciosamente el título de "condesa") fue la mecenas que financió el proyecto para que Witold pudiera dedicarse exclusivamente a esta tarea. A poco de iniciadas las labores, llegan a Buenos Aires los cubanos Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu, quienes se integran al grupo. Piñera, que dispone de más tiempo libre, es nombrado presidente del comité de traducción, en quien recaen las decisiones finales. Después de casi un año de labor, la traducción estaba lista y tuvo la suerte de ser aceptada, pese a que su autor era extranjero y desconocido, por la editorial independiente Argos. *Ferdydurke* fue publicado en Buenos Aires en abril de 1947.

Cabe anotar que "traducción" puede ser un término un poco impreciso para describir este proceso[4]. Si bien es cierto que se cumple con la

[4] Más que de una traducción interlingüística se trató de una recontextualización cultural, y en tal sentido no anda demasiado apartada de lo expuesto por Said en

condición básica de verter el texto de una lengua a otra, del polaco al español en este caso, esta es —casi— una traducción sin traductor. Cualquier proceso de traducción, desde el más simple hasta el más complejo, implica generalmente la figura del traductor[5], un sujeto que al conocer ambas lenguas es competente para realizar el proceso. Lo sorprendente de la traducción de *Ferdydurke* es que no existe tal sujeto competente, ya que "se trataba de trasponer al español el libro de un polaco que apenas sabía español, con ayuda de cinco o seis latinoamericanos que apenas sabían un par de palabras de polaco" (Adolfo de Obieta en Rita Gombrowicz 2008: 101). El proceso era el siguiente: Gombrowicz llegaba con "un borrador de traducción en un español macarrónico" (Humberto Rodríguez Tomeu en Rita Gombrowicz 2008: 90) y luego, el comité discutía, frase por frase, las mejores alternativas, atendiendo a los aspectos semánticos, sintácticos, de sonoridad y de ritmo.

Una descripción técnicamente adecuada —y justa— del método de traducción sería la sucintamente señalada en el pie de imprenta de la edición: "Traducido por el autor, asesorado por un Comité de traducción". Esto implica que el español de Gombrowicz era más competente de lo que Obieta le concede[6], como queda atestiguado también por sus cartas y documentos escritos directamente en nuestro idioma[7]. Sin embargo, la traducción de *Ferdydurke* quedaba lejos de sus posibilidades, ya que se trata de una novela en donde la innovación lingüística y el valor prosódico de las oraciones son componentes esenciales. La creación de algunos neologismos centrales a la novela necesitó de encendidos y prolongados debates en el comité de traducción. Es decir, el trabajo grupal, con todo lo que implica de colaboración, pero también de desacuerdos, de choque de voluntades y personalidades, fue la condición de posibilidad de la existencia del texto en español. Se trata de una forma de producción bastante inusual en la literatura, y que la acerca al modo de producción

"Traveling Theory" (en *The World, the Text, and the Critic*, 1983), en donde explora las transformaciones de la teoría de la cosificación desde Lukács a Goldmann y Williams.

[5] La traducción automática, o traducción por computadora, constituye un modelo distinto, pero hasta ahora la confiabilidad de dichas herramientas se limita a dominios altamente especializados o técnicos, para los que se diseñan herramientas *ad hoc*. En ámbitos más amplios los resultados son bastante pobres.

[6] Rodríguez Tomeu reconoce que Gombrowicz "en esa época ya sabía bastante español, pero nos hablaba con un acento muy fuerte" (Rita Gombrowicz 2008: 90). La imperfecta pronunciación puede haber dado a sus allegados la impresión de una falta de manejo de la lengua en general.

[7] Estos incluyen la conferencia "Contra los poetas", la revista unipersonal *Aurora*, algunos artículos escritos bajo seudónimo y con nombre propio para diversas publicaciones locales y un variado epistolario.

cinematográfico. Gombrowicz felicita dicha atipicidad en su prólogo: "¡Me alegro que *Ferdydurke* haya nacido en castellano de tal modo, y no en los tristes talleres del comercio libresco!" (1947: 14).

Por otro lado, el acentuado interés y persistencia del escritor polaco en este proyecto se debe a su firme convencimiento de que la publicación de su novela podría lograr "dar[le] carta de naturaleza como escritor en el país en que había decidido residir" (Piñera 1995: 244). En esto se equivocó, ya que si bien la novela obtuvo varias reseñas favorables[8], estuvo lejos de ser el acontecimiento literario que su autor esperaba, ahogándose en la "somnolienta impasibilidad de América" (Gombrowicz 2001: 58). Generó en cambio entusiasmo entre los jóvenes (más predispuestos a celebrar su apología de la inmadurez), quienes relevaron al comité de traducción y renovaron su tertulia en el Rex. Cuando el escritor va a pasar una temporada a Tandil, y asimismo en Santiago del Estero, se replica el fenómeno y nuevamente se ve rodeado de jóvenes e irreverentes admiradores. Como señala Alicia Borinsky, frecuentar a Gombrowicz fue, para jóvenes escritores como Ernesto Sábato y Mariano Betelú, su manera de marcar su inclusión en el campo literario local: "Gombrowicz era más que un autor foráneo, se había vuelto una suerte de leyenda urbana" (Borinsky 2011: 49).

¿Porqué, pues, la obra de Gombrowicz no funcionó en la Argentina? Max Aub se dio cuenta pronto de que sus temas, como el de su obsesiva revisión de la Guerra Civil española, no interesaban a los mexicanos, y que por eso estaba condenado a quedarse sin lectores y hasta sin editores. Gombrowicz creía que los suyos eran suficientemente universales para apelar al público que le había tocado en suerte, y sin embargo no fue así, o no del todo. El propio Gombrowicz ensaya una explicación: "Era [un libro] imprevisto. No respondía ni al sector del mundo literario argentino que, bajo el signo de Marx y del proletariado, declamaba una literatura política, ni al que nutría su inspiración en las corrientes ya consagradas de Europa" (2001: 59). En el mismo sentido, Pablo Gasparini habla de la figura de la "desubicación". Gombrowicz fue el gran "desubicado" en el medio argentino porque lo que le fascinaba del país era justamente aquello que los intelectuales, incluso la clase media, querían dejar atrás o esquivar. La mirada del polaco se posaba allí donde el argentino la torcía. Es decir, en los bajos fondos, lo vulgar, lo "guarango". Argentina es un país de vigorosa, admirable, nutricia inmadurez, cuya élite vive anhelando e imitando la artificiosa madurez de los epicentros culturales de Francia e Inglaterra. Solo así puede entenderse esa curiosa —y famosa— sentencia de Gombrowicz que califica a Argentina como un país donde el canillita

[8] En *Los Anales de Buenos Aires*, *Realidad*, *Expresión*, *La Razón*, *Qué*, *La Nación* y *Savia*, según el listado hecho por Rita Gombrowicz.

que vocea una revista literaria tiene más estilo y más poesía que todos los colaboradores de esa misma revista (Piglia 1990: 56).

Pero mi intención ahora no es profundizar en los temas gombrowiczianos de la potencialidad de la inmadurez, la artificial y siempre precaria construcción de la madurez (la "facha"), la equivocada pero frecuente admiración de la madurez por parte de la inmadurez ("malaxación"), sobre todo lo cual se ha escrito bastante, sino continuar trazando la red de la irrupción de este polaco en la escena bonaerense. *Ferdydurke* fue acogido con frialdad, y podemos, a posteriori, explicar esta recepción como el desencuentro entre dos estéticas y entre dos maneras de mirar al país. En el momento, en cambio, el grupo vinculado a la revista *Sur* optó por el método más expedito de suspender cualquier tipo de evaluación de fondo de la novela (finalmente condenarla estética o ideológicamente hubiera sido darle en la yema del gusto a su autor), y achacarle todos los males a la traducción. Raimundo Lida, entonces secretario de la revista, le comunicó a Ernesto Sábato, quien fungía de intermediario, que la traducción era "absolutamente mala y habría que rehacerla toda"[9]. Aunque Gasparini considera que se trata de un mero pretexto para desentenderse del tema, no hay que olvidar tampoco que el español de *Ferdydurke* "está forzado casi hasta la ruptura, crispado y artificial, parece una lengua futura. Suena en realidad como una combinación (una cruza) de los estilos de Roberto Arlt y Macedonio Fernández" (Piglia 1990: 55). Precisamente por ser una buena traducción es que puede parecer todo lo contrario. Si *Sur* no entendió la apuesta de la novela, quizás tampoco la manera en que estaba escrita.

A partir de esto, quisiera ampliar un poco el comentario sobre las peculiares características formales de *Ferdydurke* en español. En un pequeño prólogo de "Los traductores" en la edición de Argos, Piñera señala que, a este nivel, la novela presentaba dos sorpresas para el lector polaco, y por lo tanto dos retos para los traductores: "la distorsión de la frase o el periodo [y] la aportación de nuevas palabras o locuciones enteras" (1947: 17). Lo primero es un poco a lo que se refiere Piglia y lo que puede haber sonado inaceptable para Lida. En cuanto a los neologismos, Piñera señala correctamente que no se trata de "soluciones verbales o puro juego conceptual; todas ellas son 'llaves' en la narración". Creo que es posible identificar un procedimiento común en la creación de muchos —no todos— de los neologismos. En el universo no realista de Gombrowicz, de pronto una acción cualquiera comienza a resonar como un diapasón, a resonar cada vez con más fuerza hasta hacerse intolerable y agobiar a todos los personajes de la escena. Entonces necesita una nueva palabra que

[9] Esto se encuentra en una carta de Gombrowicz a Piñera, transcrita por este último (Piñera 1995: 249).

exprese esta híper-acción, que ya no está contenida en el término original, porque lo ha desbordado. Tomemos como ejemplo el *nopodermiento*. Ante el maestro que lo conmina a conmoverse con la gran poesía del gran poeta Slowacki, Kotecki, uno de los estudiantes, responde que no puede conmoverse, y pronto este "no poder" cobra una fuerza inusitada:

> [...] aquel penetrante no puedo se multiplicaba, aumentaba, contagiaba, ya desde todos los rincones llegaban murmullos —nosotros también no podemos y un general nopodermiento empezó a amenazar de todos lados. [...] A cada momento podía sobrevenir el estallido —¿de qué?— del nopodermiento absoluto, a cada momento el salvaje rugido del nopodermiento podía alcanzar los oídos del director y del inspector, a cada segundo todo el edificio de la enseñanza podía desmoronarse, y Kotecki siempre no podía, Kotecki no podía y no podía (1947: 53).

De manera similar, al inicio de la novela, es con el simple acto de sentarse como el profesor Pimko se impone al protagonista Pepe, con su postura cómoda sobre sus asentaderas le impone su madurez y lo infantiliza, y es a partir de entonces que el *cuculeíto* (y sus muchas variantes) será el término para designar la infantilización a que son sometidos los alumnos de la escuela. Por todo lo cual los neologismos surgen de manera bastante orgánica con respecto a la progresión de la historia y logran expresar un concepto nuevo, no se trata aquí de pirotecnia verbal. Por eso en el original polaco varios de ellos han terminado por incorporarse a la lengua; no han tenido tanta suerte en español quizás por la difusión relativamente limitada de Gombrowicz, pero sí se ha hecho frecuente en los artículos críticos sobre su obra emplear este particular léxico para hablar no solamente de sus textos, sino también de sus contextos.

Precisamente porque Gombrowicz sabía que se trataba de un libro "imprevisto", que no engarzaba realmente en el horizonte de expectativas de la literatura local, es por lo que concibió su intervención en este espacio no como un diálogo, sino como una irrupción teatral. Existe una teatralización del fenómeno literario en sus intervenciones en la *escena* de la literatura argentina. Nuevamente podemos observar una profunda diferencia con Max Aub en su manera de concebir la recepción y circulación de la (y de su) literatura. Para Aub se trata siempre de un diálogo, a veces imposible porque las lógicas de la circulación impedían que las obras llegaran a sus destinatarios; es entonces cuando empieza a buscar el diálogo con el medio en el que se encontraba, y a publicar con mayor frecuencia textos 'mexicanos'. Aub intenta comprender México a partir de la literatura mexicana y luego, la usa como plataforma para ensayar su propia versión del país, recreando en su narrativa los géneros locales. Gombrowicz rechaza la literatura argentina en su conjunto, porque

considera que no representa lo que él encontraba de valioso en el país. A diferencia de Aub, difícilmente emite un juicio sobre una obra específica, para él se trata sobre todo del sistema literario, y —eventualmente— de la posición que ocupa determinada figura dentro de ese sistema. Sí utiliza modelos literarios, más para parodiarlos que para recrearlos, pero saquea (ya que compara a su novela con una "nave corsaria") el panteón literario polaco, no el argentino. Esto no significa que no le interese relacionarse con este último ambiente, sino que su modo de interacción es diferente.

He dicho anteriormente que la traducción de *Ferdydurke* empleó un modo de producción no demasiado distante del cinematográfico; pues bien, la campaña publicitaria concebida y montada por Gombrowicz para su novela, a la que llamó la 'gesta ferdydurkista', también tiene algunos elementos más propios de la distribución de las películas que de los circuitos habituales de la distribución editorial. Se trata de una campaña de promoción más o menos delirante que incluía la invención de supuestos admiradores, cuyas presuntas cartas entusiastas eran dirigidas a editoriales, periódicos y autoridades culturales, junto con reseñas más 'calificadas', firmadas por los miembros más notables del comité de traducción, donde se declaraba la novela como un acontecimiento cultural sin par y se comparaba a su autor con Proust, Joyce y Kafka. Cuando hacía falta se invocaba el aval de Borges o Martínez Estrada, sin necesidad, por supuesto, de ponerles al tanto del asunto. Todo redactado y distribuido con sumo cuidado por el propio Gombrowicz. Estos "prospectos propagandísticos", como los llama Virgilio Piñera, quien reproduce algunos de ellos, no son tan distantes de los folletos (*booklets*) que se usan en la promoción —a la prensa y a los exhibidores— de las películas, con la hiperbólica crítica elogiosa convenientemente resaltada. Por otro lado, se pueden ver también como aspectos *performativos* que operan una teatralización del fenómeno literario.

El histrionismo desplegado en la 'gran batalla ferdydurkista' está ligado a la ética gombrowicziana de la identidad, ética "que orbitará entre cierta predisposición recurrente a la confesión, el culto a la metamorfosis [...] y un concienzudo histrionismo" (Gasparini 2007: 122). Así, la máxima gombrowicziana sería, en lugar del "Sé tú mismo", "Fingid que sois quienes sois". Dinámica que se expresa a lo largo de su obra, pero sobre todo en sus esquivos *Diarios*. Al mismo tiempo, también ilustra su concepción teatral (o cinematográfica) del espacio literario, en parte porque el diálogo local no le parecía viable o interesante, pero también porque tomar por asalto el campo es la estrategia más coherente —si no la única posible— para una literatura que se pretende de destrucción, renovación y originalidad absolutas. *Ferdydurke* se impondría *contra* el sistema literario vigente, y a partir de aquellos que por estar fuera de él y no compartir

sus valores estarían deseosos de renovarlo. Los lectores, semejantes a aquellos fraguados por el autor, se multiplicarían y en conjunto forzarían a los europeizados (malaxados) críticos oficiales a admitir una nueva estética, una estética de la inmadurez, de lo bajo, de lo impertinente, en fin, de todo aquello que constituía la verdadera riqueza nacional y de lo que la élite se avergonzaba.

Es cierto que la novela no había sido concebida originalmente desde ni para este espacio, que venía de la Polonia de preguerra de 1937 y "es difícil no encontrar en ella el paranoico terror (y portentoso presagio) [...] del creciente monstruo totalitario que está por instalarse en Europa" (Gasparini 2007: 97). Sin embargo, su autor piensa que puede funcionar perfectamente en Argentina, no solo por su apelación universal (de la que está, por otra parte, convencido), sino por tratarse en ambos casos de países periféricos a Europa, "naciones menores" que "viven el mismo complejo de inferioridad hacia París" (Riccio 1998: 20) y guardan su ignorado tesoro en el patio trasero. Pero, además, agrego yo, porque la traducción, que no provino de un pulcro trabajo profesional, sino que fue en sí misma un acontecimiento literario, produjo un *Ferdydurke* argentinizado, que no se limitó a usar un repertorio de vocabulario de color local, sino que creó un léxico *ad hoc* para expresar los neologismos conceptuales de la novela. Más que una traducción al dialecto local, se trató de una re-creación a partir de este, y por ello parece más orgánicamente vinculada con el contexto al cual se destinaba. Gombrowicz recuerda en su diario cómo en el proceso de traducción se produce la resurrección de un texto para él olvidado y muerto: "Pero, cuando teníamos traducidas algunas páginas, *Ferdydurke*, libro ya muerto para mí, que yacía sobre la mesa como cualquier otro objeto, empezó de repente a dar signos de vida... y percibí en los rostros de los traductores un interés creciente" (2001: 56).

De modo que el primer efecto de *Ferdydurke* en español fue el redescubrimiento de la obra por su propio autor y con ello, la revitalización de su vena creativa, ya que desde su llegada a la Argentina, Gombrowicz atravesaba un periodo de sequía de casi siete años, durante los cuales solamente publicó algunos artículos. Contagiado del entusiasmo de la traducción, empieza a trabajar en su obra de teatro *El casamiento*, que luego, aunque con menor arrebato que la primera vez, también se ocupa de traducir[10] y publicar. El segundo efecto, simultáneo, fue la instalación de Gombrowicz como profeta de un círculo alternativo o contracultural en

[10] Esta traducción fue un poco más convencional, ya que estuvo a cargo de una sola persona, Alejandro Russovich, en lugar de un comité. Sin embargo, el método se mantiene, en tanto traducción inicial del autor seguida de una larga discusión sobre las mejores posibilidades en castellano, ya que Russovich tampoco sabía polaco.

la escena bonaerense. Gracias a la difusión de esta obra, el escritor polaco se convierte en la leyenda urbana de la que habla Alicia Borinsky. Finalmente, un efecto indirecto y más tardío de esta edición argentina es, como señala Alessandra Riccio, la difusión de la novela en Francia, ya que fueron dos de estos ejemplares los que llegaron a las manos de figuras como Albert Camus y François Blondy, director de la revista *Preuves*, quien escribe una reseña que a su vez concita el interés de Maurice Nadeu, y así se va cimentando el camino de la publicación en francés, ya que, a pesar del entusiasmo de Konstanty Jeleński y el grupo de exiliados polacos en torno a la revista *Kultura* (quienes hicieron circular los ejemplares), ninguno de estos eminentes críticos franceses hubiera podido entender el original polaco. De modo que no es una exageración decir que la existencia de esta traducción contribuyó, y no poco, a la consagración parisina (por tanto internacional)[11] del autor de *Ferdydurke*.

Después de referirse a la divertida estrategia de promoción de la novela, Piñera acota: "Todo esto contiene humor, ingenio, sana burla de sí mismo, altivez, orgullo, agresividad, pero también está lleno de patetismo. He aquí a un hombre que lucha para no morirse de hambre" (Piñera 1995: 254).

El propio Gombrowicz parece no solo confirmar, sino llevar esta hipótesis hasta un extremo, cuando en su *Testamento*[12] señala que tras conseguir empleo en el Banco Polaco, "la última razón que podía tener para implicarme en la literatura argentina, es decir, la perspectiva de rascar algún dinero aquí y allá, perdía su validez" (1991: 99). Cabe recordar que todos los recuentos biográficos de este escritor nunca dejan de resaltar sus penurias económicas durante sus primeros años en Argentina (registrando a veces que debió cambiarse de habitación por no poder pagar el alquiler, o que andaba buscando encontrarse con alguien para que le invitara a cenar) y que contrastan patéticamente —para emplear el término de Piñera— con sus pretensiones nobiliarias y poses aristocráticas.

De ningún modo hay que menospreciar las condiciones materiales presentes en la generación de una obra artística, pero tampoco —creo yo— hay que minimizar la apuesta simbólica que está buscando toda obra. Que el autor diga que su motivación para "implicarse en la literatura argentina" era estrictamente monetaria, es una manera de renovar su condena a la élite intelectual, es una suerte de reducción a lo bajo de las altas cumbres del pensamiento en que creen estar los escritores argentinos hegemónicos. Para no morirse de hambre, Gombrowicz en esos años

[11] Recuérdense los planteamientos de París como "meridiano de Greenwich de la literatura" de Pascale Casanova.

[12] Así denominó al libro de entrevistas y conversaciones con Dominique de Roux, publicado en francés en 1968.

trabaja en la revista jesuita *Solidaridad*, da cursos de filosofía a señoritas de sociedad que sienten que le están haciendo un favor, se presenta humilde y patriota en la embajada polaca en busca de algún subsidio. Pero pensar que el móvil principal para traducir y publicar su obra más acabada es el "rascar algún dinero aquí y allá" es dejarse engañar por la leyenda de Gombrowicz.

Cierto, Gombrowicz no estaba interesado en contemporizar con la institucionalidad literaria argentina, pero sí intenta asaltar el centro, no tanto para establecerse allí (lo que sería inaugurar una nueva "facha"), sino para *des-fachatar* todo lo artificioso y autocomplaciente que allí encontraba. Gombrowicz busca ser odiado tanto como admirado, insultado tanto como alabado, héroe tanto como demonio, partir las aguas y estar al medio. El centro que busca no es el de la institución, sino el del escándalo. Como finalmente no encontró más rival que la "somnolienta impasibilidad" con la que sus astutos detractores lo castigaron, y como no logró arrastrar tras de sí al caudal de la inmadurez que tanto admiraba del país, tuvo que conformarse con ser el profeta de una (anti)élite ferdydurkista, de un selecto grupo de seguidores que se irían renovando a lo largo del tiempo y en cada una de sus estancias en distintas provincias del país. Quizás él aún no lo sabía o no quería aceptarlo, pero, al crear este centro alternativo, ya formaba parte del sistema literario argentino, como no tardaron en reconocer los críticos locales que se acercaron a su obra y a su figura.

3. Gombrowicz y Borges: la invención de una polémica

Transatlántico es una novela paradójica. Aun cuando desde el título se aventure a cruzar el océano, aun cuando su escenario sea Buenos Aires, es una novela sobre Polonia, y como tal ha sido leída. A nivel de contenido, el dilema moral entre la patria y la filiatría[13] estructura el relato. Y la patria, por supuesto no puede ser otra que Polonia. Para probarlo está el repertorio de exiliados polacos que puebla la novela: el consejero Cieciszowski, el ministro Kosiubidzki, los tres irreconciliables socios de la Empresa Equina o Canina (el Barón, Pyckal, y Ciumkala), el ex comandante Tomasz

[13] Este término, uno de los neologismos de la novela, se constituye como una suerte de antónimo, ya que frente a la figura del padre y la idea de deber moral contenidas en la patria, la adoración, con un fuerte componente erótico, del hijo, implica abjurar de todos aquellos imperativos a favor del goce. En la novela, Tomasz, padre de Ignacy y ciudadano polaco irreprochable, encarna la primera, mientras que Gonzalo, el "pederasta", propugna la segunda. El personaje Gombrowicz oscila entre una y otra alternativa.

Kobrzycki y su codiciado hijo Ignacy. Entre los personajes principales hay solamente un argentino (pero cuya importancia en la novela es esencial, como veremos): el *puto* (en español en el original) Gonzalo. A nivel formal, la crítica ha señalado que su estructura recupera un género arcaico de la literatura popular polaca, el *gaweda*, narración oral que en tiempos antiguos se representaba ante un auditorio (Thompson 1979: 79-89). El lenguaje de *Transatlántico*, por otra parte, es una extraña e inquietante mezcla de barroco y argot lumpen, en donde los arcaísmos suenan un poco como vocablos vulgares, y viceversa (Thompson 1979: 105-111). Este efecto resulta, por supuesto, sumamente difícil de replicar en la traducción, y las traducciones al español y al inglés que he consultado no lo evidencian del todo[14]. En todo caso, lenguaje y estructura apuntan a recuperar una parte desatendida de la herencia cultural polaca. Desatendida por la tradición romántica, que instituye los modelos literarios sobre los que se cimentará en parte la identidad de la nación polaca, construida en el siglo XIX junto con los demás nacionalismos europeos, según el proceso estudiado por Benedict Anderson (1983). Los antimodelos entonces, sobre los que también se construye esta novela, son el *Pan Tadeusz* (1834) de Adam Mickiewicz, y la *Trilogía* (1888) de Henryk Sienkiewicz. En ambos casos, a partir de la dura experiencia del exilio y la ocupación, se romantiza la patria, la infancia y el amor perdidos, añorando por cierto el momento del retorno al idilio. A mayor humillación real, mayor compensación simbólica, explica Gombrowicz en sus *Diarios*. En *Transatlántico*, la dolorosa circunstancia de la patria ocupada (por los nazis) no produce automáticamente la unión, el compromiso y la exaltación de los valores del espíritu polaco, en los que se empeña el ministro Kosiubidzki. Sino, por el contrario, resulta para el narrador la circunstancia perfecta para liberarse de aquella pesada carga, desertando de su patria e incluso maldiciéndola (2004: 17-18), lo que constituye, según dice el autor en su prólogo, la "fuerte carga de dinamita" (2004: 8) que contiene la novela.

Pero ya sea que añore a su patria (como Aub y como los polacos románticos) o que la maldiga, tal parece que el protagonista de esta obra no llega a cortar realmente las amarras con su tierra natal. La referida

[14] La versión inglesa de Carolyn French y Nina Karsov (1994) resulta más lograda en este sentido que la española de Sergio Pitol y Kazimierz Piekarek (1986). En su "Nota del traductor", French y Karsov declaran que han tomado como base el inglés del XVII para lograr dicho efecto. Pitol y Piekarek no incluyen ninguna nota, y optan, en mi opinión, por desentenderse del problema usando un español moderno y respetando, eso sí, otras peculiaridades lingüísticas del texto. Nótese que en ambos casos se trata de colaboraciones, e incluso en el primero, solo una de las traductoras conoce ambas lenguas, mientras que la otra aporta su mayor conocimiento de la lengua de destino, replicando así, en menor escala, lo ocurrido con la traducción del *Ferdydurke*.

maldición ocurre en las primeras páginas de la novela, pero, sin embargo, pocas páginas después, contradiciendo el consejo de Cieciszowski, 'Gombrowicz' decide presentarse en la legación polaca, en parte en busca de alguna asistencia económica (invocando pues a esa patria que provee por sus hijos) y también para apartar las sospechas de deserción que sobre él pudieran haber surgido. A diferencia del autor Gombrowicz, el protagonista del mismo nombre no lleva demasiado lejos el consejo del mismo Cieciszowski de disolverse, perderse entre extranjeros (2004: 20). Como hemos visto, el escritor polaco procuró crear nutridas relaciones con el medio local, diseñó cuidadosamente su intervención en la escena intelectual (aunque con éxito discreto) y procuró generar un polo alternativo a la —en su visión— europeizada y vergonzante literatura argentina. Esto no quiere decir que renunciase a relacionarse con sus compatriotas[15], pero sí que el escenario de su "deserción" (como la llama en el prólogo) y de su exilio, fue más argentino que polaco, a diferencia de su personaje. En su prólogo, el autor califica *Transatlántico* como "una fantasía". Yo agregaría que es también una 'proyección': al narrar su pasado en la Argentina, Gombrowicz está proyectando el regreso, aunque sea simbólico, a Polonia.

La coincidencia en el nombre del personaje con el del autor tiende evidentemente a confundir al lector. Este es un dispositivo que Gombrowicz repetirá en todas sus siguientes novelas. Siguiendo a Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico* (1975), puede recogerse bajo la categoría de 'autoficción'. Podríamos decir que en la autoficción —o al menos en la de Gombrowicz—, el autor se *performa* a sí mismo, se convierte en personaje exagerando sus propios rasgos, teatralizando todo el escenario de la novela.

El "ajuste de cuentas" con Polonia se produce únicamente después de que no cuaje del todo el intento de 'universalización' que supuso la traducción de *Ferdydurke*. Si hubiera obtenido un éxito rotundo en Argentina, ¿habría escogido otros temas para su segunda novela? Es posible que sí. Lo concreto es que a partir de 1950, es decir, a poco de terminar la escritura de *Transatlántico*, Gombrowicz procura insertarse en el medio europeo. Por un lado, intenta publicar *Ferdydurke* y *El casamiento* en francés, enviando copias de las ediciones españolas tanto a editoriales como a autoridades culturales que puedan avalarlo, como Gide y Camus.

[15] Sobre todo a partir de 1948, fecha en que entra a trabajar en el Banco Polaco, Gombrowicz se integra un poco en la comunidad polaca de Buenos Aires, aunque, según se puede colegir de los testimonios recogidos por Rita Gombrowicz, las relaciones con sus compatriotas fueron sobre todo de tipo laboral y solo a veces social, mientras que las interacciones propiamente amistosas e intelectuales las seguía manteniendo, sobre todo, con jóvenes argentinos.

Paralelamente, retoma los lazos, hasta entonces un tanto segados, con su tierra natal: reinicia correspondencia con su hermano Janusz; se encuentra en Buenos Aires con su amigo y colega Jarosław Iwaszkiewicz, quien logra interesarlo en la posibilidad de publicar en Polonia; e inicia una sustanciosa y prolongada colaboración con la revista de la emigración polaca *Kultura*, que publicó en varios números extractos de *Transatlántico*, y más adelante, de los *Diarios*. Gombrowicz logró encender la pradera: la hostil y a veces violenta reacción a dichos extractos por parte de sus compatriotas en Polonia y en el exilio, cimentó el camino de su publicación en su lengua natal. A comienzos de 1953, el Instytut Literacki, casa editora de la revista *Kultura*, publicará *Transatlántico* y *El casamiento* en un solo volumen, y seguirá publicando todas las obras subsecuentes de Gombrowicz. Finalmente, en 1958, se publica la traducción al francés de *Ferdydurke*, que es bastante bien recibida, y ya no tardan en llegar las demás obras. Aunque muchos de los hitos de este trayecto se deben seguramente al azar, puede apreciarse también la persistencia del escritor para sacar adelante su obra. Podría considerarse pues, la escritura de *Transatlántico* como el primer paso de un cambio de rumbo en su estrategia literaria: de Argentina hacia Polonia; de América hacia Europa. Por eso no debe extrañarnos tanto que la novela sobre Argentina sea la más polaca de todas las suyas. Al otro lado del Atlántico se inicia el viaje de retorno simbólico a Europa, que muchos años más tarde, en 1963, se convertirá en un retorno real[16].

Pero esto no quiere decir que en *Transatlántico* no pueda encontrarse nada sobre Argentina. Si bien la novela tiene un pie firmemente asentado en Polonia, el otro todavía reposa sobre la tierra en la que Gombrowicz seguía viviendo. Creo que hay dos momentos en que el acerbo comentario del autor revierte hacia Argentina y sintetiza un poco su experiencia. La primera es el pasaje del duelo literario entre el protagonista y la celebridad literaria local; la segunda, el personaje de Gonzalo, de gran importancia tanto narrativa como estructural en la novela.

Pablo Gasparini sintetiza así los presupuestos narrativos que pone en juego la primera escena referida:

> Invitado (o intimado) por el representante de la Delegación Polaca a asistir a una recepción literaria, el pendular Gombrowicz de *Transatlántico* se verá obligado, de pronto, a demostrar la grandeza de su nación a la pretensiosa intelectualidad argentina. [...] [Los nacionalistas polacos buscan] demostrar la superioridad de su artista o "perro" polaco (pues se lo azuza y se lo trata

[16] No retornará, sin embargo a su tierra natal, dado que el régimen comunista no le tenía demasiado aprecio. Pasará sus últimos años en algunos pueblos de la campiña francesa.

> como tal); instar a que su histriónico Gombrowicz se muestre —en este *bluff* que la institución arte habilitaría— mordazmente superior al "Maestro local", a que su perro, en fin, "muerda", con ostensible impiedad, al "Escritor más Famoso" de la Argentina (2007: 196).

De modo que el encuentro se produce, reiterando el tema principal de la novela, a partir de la defensa de los valores nacionales que se le encomienda oficialmente al protagonista, y que este ejecuta de manera ambivalente e histriónica. Sin embargo, la caracterización del rival y de su círculo, así como el desarrollo del duelo mismo, introducen un comentario sobre el medio literario argentino que no está supeditado a dicho tema, sino más bien sintetiza en un episodio la experiencia que el autor vivió a lo largo de varios años y que ya hemos explorado un poco.

¿Quién es, pues, este famoso escritor? A ojos vistas parece tratarse de Borges, aunque aquí llega Ricardo Piglia para sembrar la duda (y la discordia) e identificarlo con Eduardo Mallea:

> En *Transatlántico* de Gombrowicz [...] hay una escena memorable. Se trata de una especie de payada sarcástica entre un oscuro escritor polaco, llamado por supuesto "Gombrowicz", y un escritor argentino en el que se identifican fácilmente los rastros de Eduardo Mallea, el novelista argentino por excelencia en esos años. Este "Mallea" (que también puede ser Mujica Láinez pero sobre todo recuerda a Carlos Argentino Daneri) posa de refinado y erudito y se pasea por el infierno de las influencias: cada vez que "Gombrowicz" habla le hace ver que todo lo que dice ya ha sido dicho por otro (1990: 49).

La 'facilidad' con que, según Piglia, se puede identificar a Mallea, haría innecesaria la sugerencia de un segundo candidato (Mujica Láinez). Además, aun suponiendo que Mallea fuera, en efecto, "el novelista argentino por excelencia" de la época, cabe observar que, en *Transatlántico*, no se habla en ningún momento de un "novelista", sino, simplemente, de un "escritor". Finalmente, tras "el infierno de las influencias" que menciona Piglia, no cuesta demasiado adivinar los juegos textuales de Borges y su constante apelación a la referencia, ya sea precisa o apócrifa. Esta es, al fin y al cabo, una de las características más visibles de su narrativa.

¿Por qué, entonces, prefiere Piglia identificarlo con Mallea? Gasparini opina que "la opción de Piglia por Mallea obedece a su resistencia en contextualizar a Borges ya en un plano de consagración en la época en la que el texto se enmarca (1939)" (2007: 222). Si bien es cierto que en dicho año Borges aún no había alcanzado la cumbre de su prodigiosa carrera literaria, ya había publicado, además de sus poemas, dos libros capitales de ensayos, *Discusión* e *Historia de la eternidad*, y su colección de cuentos *Historia universal de la infamia*. En 1939, Borges ya colaboraba en varias

revistas literarias, incluyendo *Sur*, y había traducido a Virginia Woolf. Es cierto que solo en los años inmediatamente posteriores Borges iba a terminar de convertirse en Borges, con la obtención del Premio Nacional de Literatura en 1941 por *El jardín de senderos que se bifurcan*, la reconversión de este último título en el clásico *Ficciones*, y la primera colaboración con Adolfo Bioy Casares (*Seis problemas para don Isidro Parodi*). Podría pues acusarse a Gombrowicz de un ligero anacronismo (lo que no sería un gran problema en una novela que poco tiene de realista), pero es claro que hacia la época de escritura de la novela, a fines de los cuarenta, si no también de su acción, era Borges —y no Mallea— la autoridad literaria más prominente de Buenos Aires, y por lo mismo, el blanco idóneo para la artillería de Gombrowicz.

Si Piglia no lo quiere ver así, es, en realidad, por la razón más simple: porque no conviene a su hipótesis. En su ensayo, Piglia argumenta precisamente a favor de las coincidencias entre estos dos escritores, ya que ambos producirían dentro de "literaturas secundarias y marginales, desplazadas de las grandes corrientes europeas" (1990: 51), lo que Deleuze y Guattari famosamente llamaron "una literatura menor". Si Gombrowicz se ubica a sí mismo como marginal en oposición al céntrico Borges, Piglia reubica a ambos en el margen, y desde allí puede acercar al polaco a la literatura argentina. La oposición Borges/Gombrowicz tampoco convence a Juan José Saer, quien, aunque no hace mención de la escena de *Transatlántico*, sí enumera —en lugar de escamotear— las acusaciones "que Gombrowicz blande a menudo contra Borges" (2004: 119) para rebatirlas y encontrar que existen, en cambio, "coincidencias profundas". El argumento central de Saer es afín al de Piglia. Gombrowicz, dice Saer, guarda una perspectiva exterior "no solamente respecto de la sociedad polaca de esos años, sino también de Occidente, y, sobre todo [...] respecto de la madurez apócrifa y decadente de la esfera superior" (2004: 115). En última instancia se trata de una perspectiva exterior "generalizada, ya que Gombrowicz la aplica de un modo sistemático a todo lo que examina", y tal es la coincidencia con Piglia: "Esa perspectiva exterior es el modo que tiene la cultura argentina [epitomizada en Borges] de relacionarse con Occidente" (2004: 115).

Este es un argumento que no deja de llevar razón, y tanto el propio Gombrowicz como su aliado Piñera tienden a suscribirlo[17]. Más allá, sin embargo, del acierto o desacierto de la hipótesis, tal parece que la "pertenencia" de Gombrowicz a la literatura argentina, la "argentinización" a la que nos hemos referido al principio, pasa siempre por la aduana de Borges. No por nada el escritor petulante de *Transatlántico* le recuerda

[17] Alessandra Riccio (1996: 20) cita una conversación radiofónica en que ambos escritores sostuvieron ideas parecidas, sin mencionar, por supuesto, a Borges.

a Piglia "sobre todo" al escritor petulante de "El Aleph". La voluntad de Gombrowicz de instalarse en los extramuros de la ciudad letrada terminaría por expulsarlo también del país; es preferible entonces, si lo que se quiere es incluirlo, ampliar los muros y encontrar esas "coincidencias profundas" que una rivalidad superficial y anecdótica tendería a ocultar. ¿Será acaso que no hay, en el vasto campo de la literatura argentina de mediados de siglo, ningún espacio libre de iridiscencias borgianas —o si se quiere, Sureñas— en el que se pueda instalar un aspirante a anti-Borges? Es curioso, porque es el propio Piglia quien contrapone, en *Respiración artificial*[18] (de manera un poco más lúdica, por tratarse de una novela), a Borges con Roberto Arlt, proponiendo, con elaborados y provocadores argumentos, que Borges sería el escritor que clausura el siglo XIX, mientras que Arlt inauguraría la literatura argentina moderna del XX (1988: 130-138). De modo que Arlt podría concebirse como un polo alternativo a todo lo que representa la literatura de Borges[19]. De hecho, cuando Piglia, en su ensayo sobre Gombrowicz, habla de su estilo, afirma que "uno piensa inmediatamente en Roberto Arlt" (1990: 52), y sin embargo, a la hora de ubicar al polaco en el mapa, prefiere colocarlo junto con Borges, como una manera de integrarlo dentro de la literatura argentina. Arlt, al fin y al cabo, es una rareza y no tiene seguidores; más que un polo alternativo es un polo ex-céntrico y solo el hecho de haber nacido en suelo argentino le da derecho de ciudadanía, pero no parece un buen árbol al cual arrimarse para 'argentinizar' a un evasivo polaco.

Pablo Gasparini discrepa de Piglia y Saer a partir del concepto de "tantalismo" introducido por Virgilio Piñera en su "Nota sobre literatura argentina de hoy"[20]. A partir un giro sobre el mito de Tántalo, "que se habría atado a sí mismo a fin de procurarse el dulce tormento que era para

[18] Cabe resaltar que en esta novela aparece un escritor polaco apellidado Tardewski, en el que se puede identificar fácilmente algunos rasgos de Gombrowicz. Tardewski es, en la novela, el que viene de fuera y con su perspectiva le hace (re)pensar al protagonista Renzi su tradición literaria. Marzena Grzegorczyk (1998) considera esta novela como la más clara muestra del legado gombrowicziano en la Argentina, aunque Gasparini (2007) no está del todo de acuerdo.

[19] Otro posible polo sería, en la línea del artículo, Macedonio Fernández. Piglia no piensa ni por un momento en lo que podría ser de manera más evidente el polo alternativo a *Sur*, es decir: el Grupo de Boedo, de ideología socialista, y que predicaba una literatura mucho más política. Sin embargo, para la década del cuarenta, la rivalidad entre ambos grupos ya se había difuminado mucho tanto por acercamientos entre sus miembros como por la silenciosa victoria de la estética de *Sur*. Por otra parte, Gombrowicz, si bien guardaba distancia con el grupo en torno a la revista, se encontraba aún más alejado del arte politizado de Boedo, cuyos presupuestos no compartía en absoluto.

[20] Publicada originalmente en *Orígenes*, nº 13, primavera de 1947, y reproducida en *Poesía y crítica* (1994).

él mirar sin tocar aquellos frutos y aquella agua", Piñera evalúa la relación entre los escritores argentinos y la realidad que los rodea. "Amurallados en un orbe metafísico gratuito, pleno de categorías intelectuales" (1995: 175) contemplan desesperaciones, tragedias y asesinatos que narran en sus ficciones con una mezcla de impasibilidad, envidia y desprecio. Se preocupan tanto de la ornamentación de la frase, de la "fórmula formal", que sus obras resultan como "un pastel del cual la ornamentada superficie de merengues y grageas se repitiera incansablemente" (1995: 176) hasta el punto de que la masa queda totalmente oculta y desapercibida. Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Borges, serían para Piñera los autores "del más quintaesenciado tantalismo", y Gasparini agrega a la lista a Lezama Lima y al propio Piglia (2007: 124-134). De todo esto he podido encontrar ecos en el mismo Gombrowicz cuando contrasta "la palabra directa y ágil" del pueblo argentino con "el Verbo ornamental, retórico, rebuscado y un tanto estéril" de su literatura (1999a: 21)[21]. No se trata entonces solamente del viejo conflicto entre arte y vida, sino de dos propuestas estéticas diferentes y rivales. En vez de coincidencias, Gasparini encuentra diferencias profundas. Después de confrontar la estética de Borges, basada en la apropiación marginal de lo universal, y la de Gombrowicz, basada en el desmantelamiento de lo universal a partir de un yo radical, Gasparini cuestiona la equiparación de Piglia afirmando que

> es a expensas de ignorar aquella variable que Piñera intensifica a partir de su experiencia con Gombrowicz: aquella desfachatada irreverencia en la escritura —ya sea que se entienda por esto, en primera instancia, la negación de una literatura profesional o especulativa o, más ampliamente, el deseo de hacer de la escritura una práctica bufa, remisa a la seriedad, y en la que un desubicado y complicado "Yo" de impertinente soledad pretende exorcizar su miedo (o terror) menos con un explícito "hacer pensar" que con el (histriónico y guarango) alarde de su propia capacidad de seducción (2007: 131).

Esto constituye para Gasparini la esencia de la escritura de Gombrowicz. Este crítico está más interesado en leer a Gombrowicz que en usarlo de observatorio para leer la literatura argentina, como hacen Saer y Piglia. Por tanto, no muestra particular empeño por incorporarlo a la cultura nacional[22], aunque si se tratase de establecer un parentesco "encontrarían en

[21] Extraído de la plaqueta *Aurora*, publicada artesanalmente por Gombrowicz en 1947 como parte de su campaña ferdydurkista, y reproducida en su integridad en el periódico trimestral *Diario de Poesía*, primavera de 1999.

[22] Incluso desde el título, ya que *El exilio procaz* se subtitula "Gombrowicz por la Argentina", subrayando el tránsito y evitando la idea de permanencia de la preposición "en", que usa, entre otros, Rita Gombrowicz.

la propia Argentina un temprano antecedente: Roberto Arlt" (Gasparini 2007: 126). El anti-tantalismo, la desacralización de la literatura y la reivindicación de lo bajo harían de Arlt el gran "desubicado del arte" dentro de la literatura argentina, adjetivo este último que el crítico suele reservar para Gombrowicz, a quien lee desde la figura de la 'desubicación'. Pero una golondrina no hace verano, y dos desubicados no construyen una vía alternativa a aquella por la que suele discurrir la literatura patria. Si el precio de una mejor comprensión de la obra de Gombrowicz es el de renunciar al proceso de su localización, no parece ser demasiado elevado, puesto que el que Gombrowicz no se asimile a la literatura argentina no quiere decir que no tenga nada que decir sobre la misma.

Me he detenido en este proceso de localización de Gombrowicz por parte de la crítica literaria argentina porque las recontextualizaciones que su obra genera o permite me parecen tan importantes como la reevaluación que él emprende de las literaturas polaca y argentina. Cómo y desde dónde se ha leído a Buñuel, a Herzog, a Aub, a Gombrowicz; qué estrategias se han empleado en cada caso para 'llevarlo' o 'traerlo' e insertarlo en un contexto nacional que no es el que 'naturalmente' le corresponde, todo eso forma parte también de estos autores, de su inestabilidad y permeabilidad geográfica, que un análisis detenido de su obra permite igualmente evidenciar. Aun si la estrategia de Piglia solo resulta parcialmente convincente, quede claro que no se trata meramente de un capricho o de una provocación del autor de *Respiración artificial*, sino del desarrollo de posibilidades que el propio Gombrowicz, en su praxis literaria, en su reconversión de *Ferdydurke*, y también en pasajes de *Transatlántico* y de sus *Diarios*, instigó. Hemos dicho que el primer inventor de un Gombrowicz argentino es él mismo.

También es cierto que si pensamos en el Borges que conocemos ahora, desde la posmodernidad, con sus sutiles e ingeniosas apropiaciones de la enciclopedia europea, con su enriquecedora polisemia, podríamos empezar a trazar rutas de conexión con Gombrowicz, como lo hacen Piglia y Saer. Pero Gombrowicz no pudo conocer a este Borges, porque no estaba discutiendo tanto con su obra como con su figura. Como algunos escritores latinoamericanos (recuérdese el diálogo entre Vargas Llosa y García Márquez en la Universidad Nacional de Ingeniería de Lima, en el que ambos parecen coincidir en que Borges es un escritor demasiado europeo, a diferencia de Cortázar), Borges le parece al escritor polaco demasiado europeo. Reconoció, eso sí, desde el primer momento, que era el más talentoso del medio y, por tanto, el líder al que debía enfrentarse en su *performance* simbólica.

Vuelvo a la escena del duelo literario en *Transatlántico*. En tan solo diez páginas (2004: 52-62) pinta un retrato demoledor del medio cultural

argentino y condensa, además, opiniones suyas expresadas por extenso en diarios y escritos varios. Sería un poco trabajoso detenerse en cada uno de los aspectos sugeridos por esta escena, de modo que abordaré los que considero más esenciales. Al pintar el ambiente de la recepción en la casa del pintor Ficinati, el narrador describe el medio literario argentino, en el que la "cordial ternura" entre los invitados oculta mal un absoluto desinterés por la persona del otro: "mientras uno aún charlaba, el otro, distraído, ya no lo escuchaba, dedicado por entero a observar sus propios calcetines" (2004: 53-54). Se intercambian comentarios triviales sobre novedades literarias, honorarios por artículos en la prensa y precios de terrenos. De pronto, irrumpe en los escritores la 'mala conciencia': "¡Pero qué estamos diciendo! ¡Ay! ¿Por qué no sabemos Hablar? ¡Ay! ¿Por qué no nos Respetamos y nos Honramos a nosotros mismos? ¡Ay! ¿Por qué esta chatura, por qué esta chatura?" (2004: 54).

La respuesta podría ser, siguiendo a Gombrowicz, que lo único equivocado es esa voluntad de engrandecimiento, ese deseo de "saber hablar" que se traduce directamente en la imitación de los modelos europeos, "altura" que los escritores argentinos pugnan por alcanzar. Como vimos, para Gombrowicz esto implica la autonegación de lo más valioso del país, incluso si se lo considera en términos estilísticos:

> Si en privado somos ingeniosos, creadores y llenos de chispa, mientras en público nuestra voz sufre un leve apagamiento, esto prueba que, nuestro estilo público está por debajo de nuestro estilo privado. En casa somos vitales porque somos nosotros mismos, pero en público ocultamos nuestras verdades internas y nos convertimos en voceros de la Abstracción (1999a: 21).

La auténtica 'altura' consistiría en hablar —paradójicamente— "desde el subsuelo", como intenta hacerlo Gombrowicz en su plaqueta *Aurora*, de donde proviene la cita. Esta revista anónima de un pliego y solo cien ejemplares fue publicada como un divertimento entre Gombrowicz y Piñera (este publicaría casi simultáneamente una revista de respuesta, titulada *Victrola*, supuestamente dedicada a defender la alta cultura) poco antes de iniciar la escritura de la novela. Pero más aún que la disociación entre lo público y lo privado, o el apagamiento que se produce justamente por buscar la iluminación, lo que me llama la atención de este pasaje es el uso de la primera persona del plural. Así como los jóvenes argentinos en la novela se angustian en forma colectiva, este Gombrowicz no firma su plaqueta y juega a ser también una voz colectiva: el "Comité de la Resistencia" es quien firma el editorial. Hecho un tanto insólito, pues Gombrowicz se caracterizó por defender la voz individual, la expresión a partir de la experiencia personal y condenó enérgicamente el uso

del 'nosotros'[23], ya que usualmente sirve como trampolín hacia el estilo público y la abstracción. Sin embargo en *Aurora*, en parte por estrategia retórica, en parte porque su propio apellido (ese que tan obsesiva como engañosamente aparece en sus novelas) ha sido borrado de la página, se atreve a usar la voz colectiva. Y el 'nosotros' que usa no es el de un supuesto comité, sino exactamente el mismo que en otras partes critica, es decir, 'nosotros los argentinos'. A diferencia de sus *Diarios*, en donde sus variadas opiniones sobre la Argentina están expresadas cuidadosamente desde el punto de vista de un exiliado polaco, en esta olvidada plaqueta Gombrowicz critica la cultura argentina desde ella misma, como un connacional que tiene derecho a hablar en plural. Se convierte, casi, en uno de los jóvenes escritores invitados a la fiesta de *Transatlántico*.

En la escena referida, llega finalmente el maestro local, acompañado de su séquito[24], y, como señalamos, 'Gombrowicz' es azuzado por sus compatriotas, como un perro, para 'morderlo'. De modo que el primer ataque lo inicia él, hablando a su círculo, pero lo suficientemente fuerte para que escuche su rival: "—No me gusta la Mantequilla demasiado Mantequillosa, ni los Fideos demasiado Fideosos, ni la Sémola demasiado Semolosa, ni los Cereales demasiado Cerealientos" (2004: 57).

Estas palabras logran concitar la atención general y la del maestro, quien, después de enterarse con alivio de que el escritor extranjero no es "Inglés, Francés o acaso Holandés", sino simplemente polaco, se dispone a responderle. Adelantamos que en esta y las demás réplicas, el maestro siempre responderá remitiendo las frases de su rival a una cita previa (sucesivamente, de Sartorio, madame de Lespinasse y Cambronne) que "refuta la demanda de expresión y originalidad" (Gasparini 2007: 197). Pero antes de abordar esta retórica de la referencia, quiero detenerme en el desafío —y declaración de principios— lanzado por el 'Gombrowicz' de la novela. ¿A qué se refiere con este enigmático y paradójico rechazo de la mantequilla mantequillosa? Gasparini recuerda que en su manifiesto "Contra los poetas", Gombrowicz usa otra metáfora culinaria al decir que "el azúcar sirve para endulzar el café y no para comerlo a cucharadas de un plato" (Gasparini 2007: 229). El azúcar en estado puro o,

[23] "¿No será culpa del 'nosotros', de la palabrita 'nosotros' (de la que desconfío tanto y que prohibiría usar al individuo solo)? [...] ¡Y el 'nosotros' es un abuso! ¡Al fin y al cabo el individuo está hecho para decir 'yo'!" (2001: 170-171).

[24] En el que destaca "una dama, envuelta en una capa de cibelinas, con plumas de avestruz y de pavorreal y una gran bolsa de mano" (55) que quizás podría identificarse con Victoria Ocampo. En *Aurora* al menos se encuentran varias menciones irónicas a la fundadora de *Sur*, al punto que los editores de *Diario de Poesía* (que reproducen las plaquetas) comentan que se trata de "una revista destinada casi íntegramente a burlarse de Victoria Ocampo", afirmación sin duda exagerada, pero no falsa.

podría decirse, demasiado azucarada, es equiparada a la poesía demasiado poética, a la literatura demasiado literaria. De manera un tanto críptica, Gombrowicz está reiterando en este diálogo su condena al exceso de ornamento y de artificio que representa mejor que nadie —para Piñera y Gombrowicz— la literatura de Borges. Y si persistiera alguna duda sobre esto último, podría despejarla esta otra cita de *Aurora*:

> Se sabe que Borges publicará un nuevo libro de altos quilates, Capdevila un volumen de romances y Larreta una manzana. Pero no hay vida. Todos estos hombres no son hombres sino meras abstracciones o, mejor dicho, muy talentosas y capacitadas fábricas. [...] *Borges ya se ha vuelto demasiado borgiano*, y francamente, Barletta nos resulta demasiado Barletta (1999a: 21; subrayado mío).

La referencia adicional, bajo la misma estructura, a Leónidas Barletta, fundador del Teatro del Pueblo y conspicuo miembro del Grupo de Boedo, avanza un paso más allá la condena de este polaco localizado a todo el sistema literario argentino, tanto en su extremo más 'purista' como en el más 'comprometido', mostrando que en ambos casos se trata de fórmulas repetitivas, de "fábricas". Más que optar entre una y otra alternativa predeterminada, lo que pretende Gombrowicz es instalarse en el medio literario como una voz inconfundible, un nuevo núcleo que transforme el predecible panorama editorial y explote lo que ninguno de los dos bandos ha podido apreciar de su entorno.

Así podemos entender la segunda intervención de 'Gombrowicz' en su respuesta al maestro: "¿Qué diablos me importa saber lo que dijo Sartorio cuando soy yo quien Habla?" (2004: 58). Ese 'yo' que habla es la defensa de Gombrowicz ante la retórica de la referencia esgrimida por este maestro borgiano quien, antes de cada respuesta, hurga cuidadosamente entre sus libros y papeles. En *Aurora*, Gombrowicz también confronta esta retórica de la cita, defendiendo la convicción propia, pero usando, curiosamente, la segunda persona, como un maestro de cuño opuesto que diera consejos a sus discípulos:

> Cuando te digan algo nunca digas "eso ya fue dicho". Es de pésimo gusto y denota una mentalidad pretenciosa de foxterrier de moda con afanes de erudición y una sed incurable de una originalidad enfermiza. Las personas que tienen algo que decir nunca se preguntan si ya fue dicho.
>
> Salpicar notas con citas es una tonta costumbre. No busques nunca otra autoridad, sino la de tu propia convicción. Acostúmbrate a hablar en tu propio nombre sin ocultarte cobardemente como un chihuahua entre las piernas de Huxley, Marx o Shelley. ¡Perritos, no sean perritos entre comillas! (1999a: 21).

Sin embargo, cabe notar que, en la escena de *Transatlántico*, es el maestro local quien termina ganando la lid, al remitir una y otra vez, todos los ataques de su adversario a una cita previa. El último intento de 'Gombrowicz' de romper con la prisión del lenguaje es acudir a la procacidad: "¡Mierda, mierda, mierda!", pero nuevamente se ve envuelto en las redes del maestro, quien lo remite al eufemismo francés "le mot de Cambronne". Al final, el protagonista termina por enmudecer, se queda sin palabras, "porque lo mío ya no Era Mío, sino que parecía un Robo" (2004: 59). La defensa de Gombrowicz de la convicción individual, de la voz personal, no ignora en absoluto que el lenguaje es un entramado social, que los significados pueden modularse pero no crearse, que la originalidad es una pretensión "enfermiza". El lenguaje de *Transatlántico* (como el de *Ferdydurke*) es sumamente original, pero es una originalidad que se logra no intentando la inútil empresa de decir lo que nadie ha dicho, sino más bien haciendo resonar a la vez sus diversos tonos, haciendo sonar lo barroco como un dialecto rústico y viceversa; o también, haciendo colisionar los semas contenidos en las frases, afirmando y negando simultáneamente, diciendo y desdiciendo, socavando el proceso de estabilización del sentido con un lenguaje esquizoide (Gasparini le llama "discurso *borderline*"), ambiguo, que no se puede capturar en las redes de la cita por estar en permanente fuga. Hacía falta que pasara el tiempo para que se pudieran acomodar esas voces en los lectores y críticos argentinos.

4. Gonzalo y la otra Argentina

Nada es concluyente en esta novela proteica, y tampoco lo es la derrota del narrador. Después de haber sido robado de su propia voz, avergonzado ante sus compatriotas, decide escapar, "huyendo de mi deshonra y de mi vergüenza", "pero cuando me hallaba cerca de la puerta, volví hacia atrás y recorrí una vez más todo el salón" (2004: 60). Camina y camina, "y mis pasos se hicieron cada vez más fuertes, más potentes...". El pasar del plano del lenguaje al de la acción, de lo simbólico a lo físico le permite cierta imposición ("uno se metió debajo de un Mueble, otro se escondió detrás de un Sillón"), sobre todo por lo desconcertante del ejercicio, que rompe tanto las normas de la corrección social como del dominio simbólico. No es pues un movimiento válido, por eso esta victoria del cuerpo, si así puede llamársele, solo puede ser equívoca: produce en los invitados, incluso en sus compatriotas, desconcierto, miedo e ira sucesivamente; en contraste con los aplausos y chasquidos de lengua que generan las réplicas del duelo verbal, sobre todo las del maestro (que a esta altura ya ha desaparecido, no tanto de la fiesta como del texto, pues después de su última

intervención triunfal no hay más mención a su figura). Pero, además de equívoca, es una victoria efímera, pues pronto el propio acto de caminar se apodera de la voluntad del caminante ("Diablos, ya no sabía qué hacer con aquel Caminar"), o para ponerlo en categorías del autor, emerge la forma para imponerse sobre la acción. Pero no es solo esto lo que le ocurre, sino que, una vez atrapado por su propio caminar, el narrador se percata de que hay otro hombre imitándolo, replicando su caminata. Cuando lo observa con más detenimiento, resalta el detalle de que "sus labios eran rojos, pintados de Rojo, Encarnados" (2004: 61), y el estupor que le produce este descubrimiento ("Aquel que a mi lado Caminaba y a cuyo lado yo Caminaba, no era Toro, sino Vaca") le permite huir por fin de la fiesta.

Así hace su aparición Gonzalo, el homosexual que orquestará la mayor parte de los acontecimientos del resto de la novela. Si, aunque un poco disimulado, Borges es el maestro de la palabra, de lo que se puede decir, en fin, de lo simbólico, este Gonzalo, también local, es a su vez el maestro del cuerpo y de la seducción, tan versado en la sutileza del gesto como el otro en la sutileza de la inteligencia. La estrategia para seducir a Ignacy, su principal objeto de deseo, hasta el punto de volverlo contra su padre[25], es notablemente elaborada y sutil: Horacio, un criado de Gonzalo de la misma edad que Ignacy, empieza a concordar sus movimientos con los de este ("con sus Movimientos le contestaba a sus Movimientos y era como si le hablara al moverse" [2004: 134]), hasta que, en un momento dado, los movimientos de Ignacy no hacen más que replicar los de su compañero, quedando sometido a la corporalidad de este y, por tanto, a la voluntad de Gonzalo. Es pues desde este dominio del cuerpo como Gonzalo proclama la victoria del narrador ("venciste a todos los demás con tu Caminata" [2004: 62-63]) y crea en él un lazo de adhesión que será tan intenso como la repulsión moral que no deja de producirle, tanto en este primer encuentro como en el resto de la novela.

La función estructural que cumple este personaje es característica de las novelas de Gombrowicz. Ewa Thompson lo denomina "stage producer" (1979: 63-65). Este sería un álter ego y ayudante del narrador que desempeña en la trama un rol más importante que el propio narrador, y que tiene una comprensión más profunda que él de lo que está en juego. Además, este 'productor escénico' comparte con el narrador una tendencia sadomasoquista y le ayuda a descubrirla y/o satisfacerla. Thompson ve esta dupla narrativa como una regularidad en las novelas de Gombrowicz que cumple más o menos las mismas funciones, y si alguna variación

[25] La novela se cierra con la inminencia del parricidio que, sin embargo, cuando está a punto de consumarse desemboca en una desaforada y totalmente carnavalesca carcajada general.

existe está en el narrador, que se va volviendo más lacónico de novela a novela. En mi opinión, toda la estructura narrador/productor escénico se plantea de manera diferente en cada obra, hasta el punto de que en *Cosmos* es bastante discutible la existencia de un productor escénico, a no ser en los últimos capítulos de la novela. Donde más claramente se expresa la relación solidaria y de colaboración entre ambos personajes es en *Pornografía*, donde, en efecto, 'Witold' y Fryderyk se ponen de acuerdo primero secreta y luego abiertamente para tramar la perversión de los adolescentes Karol y Henia en la foresta polaca. ¿Y en *Transatlántico*? Creo que la relación es de disyunción tanto como de conjunción. Gonzalo ciertamente actúa como un gran productor escénico (o fílmico, dada la espectacularidad de sus puestas en escena) al maquinar el primer acercamiento a Ignacy en la Sala de Baile del Parque Japonés, el imposible duelo con el padre con las pistolas descargadas y finalmente la fiesta en su casa. Gonzalo usa de su astucia, de su encanto y de las debilidades ajenas para lograr sus objetivos. 'Gombrowicz' actúa unas veces como su cómplice y otras como su enemigo. El narrador de esta novela oscila entre la patria (Polonia, Tomasz) y la filiatría predicada por Gonzalo, sin terminar de decidirse por ninguna de las dos.

Gonzalo representa pues muchas cosas y quizás una de las más desapercibidas y que a mí más me interesa destacar, es que representa a la Argentina. No, ciertamente, a la Argentina intelectual que se quedó en la casa del pintor Ficinati y que no vuelve a aparecer en la novela, sino a la otra cara del país, la de la juventud y la inmadurez, que al autor le parecía más admirable. Gonzalo replica en gran medida las experiencias nocturnas de Gombrowicz en los primeros años de su llegada, relatadas en su *Diario argentino*. Retiro[26], la zona portuaria y ferroviaria de la ciudad, se convierte en la cifra de aquella "obsesión [que] empezaba a dominarme por completo" (2001: 42), es decir, la de aventurarse detrás de jóvenes de clase baja (en la novela: "correr de nuevo detrás de los jóvenes Aprendices, Artesanos, Lavaplatos, Soldados o Marineros" [2004: 65]). En el *Diario* Gombrowicz insiste bastante en que no es homosexual y su búsqueda no era de carácter erótico, sino espiritual o metafísico (aunque el adjetivo sería seguramente objetado por él), una contemplación de la belleza de la juventud ajena e indirectamente de la propia, así como del poder de la inmadurez y lo inacabado para barrer las abstracciones en que discurría su vida diurna. En *Transatlántico* sí se trata evidentemente de una aventura erótica (incluso con ribetes de prostitución, ya que el ofrecimiento de dinero es el anzuelo que usa Gonzalo para atraer a los jóvenes); sin embargo

[26] En la novela no se hace mención expresa de este barrio, pero sí indiciaria con una referencia a "la torre construida por los ingleses".

aquí tampoco se llega a producir la consumación del acto (homo)sexual, ya que ante los requerimientos de Gonzalo, los muchachos lo rechazan o lo insultan, o lo golpean y le roban apenas se empieza a sacar la ropa (2004: 63-65). Ciertamente aún queda terreno por explorar en la compleja y reticente relación de Gombrowicz con la (y con su) homosexualidad, pero para mis fines no es tan relevante si el impulso que guía al narrador de los *Diarios* o a su álter ego en la novela es carnal o anímico; podría decirse que se trata en ambos casos del mismo impulso: filiátrico.

Gonzalo representa entonces esa pulsión por la otra Argentina. No representa *a* esa Argentina, ya que Gonzalo es rico (incluso millonario), sofisticado y maduro; pero condensa en cierta manera el valor que ella tiene para el autor. Condensación que no deja de ser también una suplantación: Gonzalo finge ser su propio mayordomo, los jóvenes marineros y soldados aparecen en la novela de modo fugacísimo, e Ignacy es "menos una conciencia que un mero objeto de disputa entre su padre y Gonzalo" (Gasparini 2007: 192). Ignacy, de hecho, no pronuncia más de tres o cuatro frases cortas a lo largo de la novela. Dos importantes ocasiones en las que el narrador se persuade de abandonar el partido del padre por el de Gonzalo ocurren cuando contempla a Ignacy durmiendo; es decir, que la capacidad de seducción del adolescente se amplifica cuanto más se acalla su voz, cuanto más se convierte en objeto estético y erótico. La proclamada defensa de la expresión personal parece no incluir a este efebo. Esto llama aún más la atención si se compara con otras novelas de Gombrowicz en las que sí se les otorga voz a los adolescentes alrededor de quienes se articula (parte de) la trama. En *Ferdydurke*, el peón Quique se burla de las costumbres de los señoritos; en *Pornografía*, Henia y Karol se resisten a cumplir con las expectativas que Witold y Fryderyk tienen para ellos. Gasparini opina que la mudez de Ignacy indica la suspicacia del autor textual con respecto al proyecto filiátrico de Gonzalo. Es posible, pero no suficiente para explicar este extraño escamoteo. El deseo homoerótico parece ser un tema particularmente delicado para Gombrowicz, que solo aborda de manera directa en algunas páginas de sus diarios (de un modo bastante sublimado) y en esta novela. El deseo heterosexual y además indirecto de *Pornografía*, el deseo de fraternización con el peón en *Ferdydurke*[27] parecen prestarse mejor a la subjetivación del otro que el turbulento deseo homosexual, en donde la objetificación no es solo consecuencia,

[27] Aunque ciertas connotaciones homoeróticas de esta voluntad de "fraternización" son innegables en la descripción del acercamiento entre Polilla y Quique, el narrador se empeña en distinguirlo de una inclinación de este tipo, planteándolo en cambio como la búsqueda de una naturalidad que solo puede encontrarse en el campesinado rural, y que permite, por fin, crear una relación igualitaria y no de poder (*Ferdydurke*: caps. XIII y XIV).

sino también causa de la libido. Herramientas psicoanalíticas o el aporte de la teoría de género serían útiles para explorar con mayor detenimiento esta cuestión. Los planteamientos de Judith Butler sobre el género y la sexualidad como algo que se escenifica y actúa trazan, de hecho, puentes hacia la *performatividad* literaria y simbólica del escritor polaco.

Sin perjuicio de tal posibilidad de exploración, quiero sugerir una hipótesis de otra naturaleza para explicar la espectralidad de los jóvenes argentinos y el enmudecimiento de Ignacy. *Transatlántico* es, no lo olvidemos, la novela que se rebela contra la construcción de la esencia nacional. Parodia y subvierte los modelos literarios románticos que encarnan la supuesta esencia polaca, deserta del deber patriótico en el momento más álgido de la guerra, maldice a la nación. Nada de esto es suficiente para liquidar a la patria, que seguirá reapareciendo a lo largo del relato, mostrando desde su rostro más condescendiente (el ministro Kosiubidzki) hasta el más cruento (los Caballeros de la Espuela), sin olvidar el de la imperturbable dignidad (Tomasz, el padre de Ignacy). La patria sigue siendo pues uno de los dos polos a los que se ve inevitablemente impelido el narrador, tanto por sus propias convicciones como por fuerzas externas. El otro es, por supuesto, la filiatría, literalmente, "culto del hijo", y por tanto renuncia (o traición) a la patria y al padre, para abrazar lo nuevo y desconocido, según el modelo utópico de Gonzalo que, como dice Gasparini, disimula poco su deseo carnal. Más que una solución iconoclasta, que finalmente implicaría revertir hacia una nueva "facha", un nuevo esencialismo de cuño opuesto, Gombrowicz responde con una permanente oscilación, con una inquebrantable indecidibilidad que se filtra hasta el nivel de la frase, produciendo ese discurso *borderline* que se disgrega en la novela. Frente a las demandas de pureza contenidas en el discurso nacionalista, responde con una estética de la impureza, la contaminación y la mezcla que Gonzalo (y todo lo que le rodea) representa quizás mejor que nadie.

Gonzalo, cuenta el narrador, "era probablemente un Mestizo, un Portugués nacido en Libia de madre persa o turca" (2004: 63). Esta profusión y confusión de orígenes sirve paradójicamente para marcarlo como argentino, "un pleno argentino hijo de la inmigración" (Gasparini 2007: 208). Lo mismo puede, con igual derecho, aplicarse a Ignacy, porque, a pesar de ser presentado como un joven polaco, bien mirado, en razón de su edad y del tiempo que se presupone que habita en el país, también es un argentino. Todos pueden ser argentinos sin dejar de ser muchas cosas más: esta Argentina "mestiza", babélica, es precisamente la que Gombrowicz admira. En el caso de Gonzalo,

> esa falta de pureza se extiende a su residencia campestre (una suerte de palacete rural polaco y, a la vez, pampeana estancia argentina) y que, pasando por las

> increíbles cruzas de sus perros, llega a abarcar su ambigua vestimenta y hasta [...] el desnaturalizado carácter de los objetos y platos con que se pretende honrar a los invitados (Gasparini 2007: 206).

Sandalias que parecen borceguíes, perros policías cruzados con hámsteres, lacayos que tal vez sean camareros, cerveza condimentada con vino, empanadas que parecen mazapanes, libros que se muerden unos a otros, tal es el mundo donde habita Gonzalo. Acaso sea su indefinición sexual la que acarrea toda esta cadena de indefiniciones, pero plantear la identidad sexual como origen de la inestabilidad resulta tan arbitrario como adjudicarla, por ejemplo, a la (falta de) identidad nacional. En mi lectura, la casa de Gonzalo puede verse como una metáfora de la Argentina, entendida como un país joven, inmaduro y rico en posibilidades. Para retomar la cartografía anterior, Retiro no era precisamente una "zona roja", sino la puerta de entrada a la ciudad de Buenos Aires, donde funcionaba el Puerto Nuevo, el Hotel de Inmigrantes y la Estación Ferroviaria. Espacio de circulación, de tránsito, de mezcla de las más variadas procedencias que aún no habían completado su proceso de 'argentinización'. Lo que Gombrowicz objeta de los intelectuales argentinos no es solamente su europeización y su abstraccionismo, sino también su proyecto de construcción de una cultura y una historia nacional[28]. Al otro lado del Atlántico, no deja de aplicar la misma crítica que le merece el nacionalismo polaco. Con el agravante de que en Argentina, por ser una nación 'joven' y formada en gran parte por inmigrantes, el estallido nacionalista resulta aún más artificial, y sacrifica mucho de la diversidad que se resiste a entrar en el cauce de lo nacional.

La identidad nacional se construye en Polonia (según Gombrowicz) exaltando la belleza y la virtud (cristiana) de una patria siempre perdida o desplazada, y monumentalizando a sus escritores que han sabido concretar esta idea. ¿Cómo se construye en Argentina? Gombrowicz comenta la fabricación "forzada" de una historia nacional a través de monumentos, aniversarios y discursos. No dice, en cambio, pero es algo que no podía dejar de percibir, que la otra vertiente para construir esa identidad nacional era a través de la selección de un personaje 'típico' que encarne la esencia nacional. Personaje que en gran medida se podía identificar con el gaucho; pero al pasar de la pampa hacia las zonas urbanas, surge el 'compadrito' como emblema de la fascinación del tango y la literatura por las

[28] "El argentino [...] empieza a fabricarse esta historia a la fuerza, colocando en cada esquina monumentos a los innumerables héroes nacionales, celebrando cada semana un nuevo aniversario, pronunciando discursos a veces pomposos, y convenciéndose a sí mismo de su gran pasado. La fabricación de la historia es, en toda América del Sur, una empresa que consume cantidades inmensas de tiempo (perdido)" (2001: 171).

clases populares y por su lenguaje, fascinación que Piñera no dudaría en calificar en muchos casos de 'tantálica'. ¿Cómo se puede representar a los jóvenes artesanos, lavaplatos, marineros y soldados, y hacerlos hablar sin que parezcan una mala copia? Los escritores argentinos todavía podían ingeniárselas para evitar el cliché; Gombrowicz, como extranjero, hubiera tenido que recaer en él. Por esto, creo, evita una participación mayor de estos personajes y la reemplaza con la indeterminación cultural representada por Gonzalo. En vez de encontrar el perfil característico de la ciudad, Gombrowicz prefiere plantearla como "algo Distinto, algo Nuevo". En vez de ceder al realismo de la representación, prefiere construir, a partir de algunos elementos de su experiencia y de su mirada, una gran metáfora. Despojada de todos los acechantes personajes polacos que pueblan la novela, Buenos Aires sería, en verdad, el reino de la filiatría, el espacio utópico de lo nuevo, lo desconocido, lo imperfecto y lo indistinto.

Una coda. Cuando llegan 'Gombrowicz', Tomasz e Ignacy a la casa de Gonzalo, este, después de recibirlos y mostrarles la casa, se excusa "para ponerse un traje más cómodo" (2004: 131). Regresa al poco rato, "pero vestido con una Falda" (que no era una falda)[29] y una blusa (que era una camisa). Al darse cuenta de la indignación de sus invitados, ofrece la siguiente excusa: "Debéis saber que en mi país por culpa del excesivo calor los hombres andan en la casa con faldas; de modo que esto no tiene nada de raro ni de malo, os ruego me permitáis llevar este vestido por comodidad. ¡Al país que fueres haz lo que vieres!" (2004: 132).

Excusa que reitera poco después para justificar la presencia de Horacio, un criado que está allí supuestamente para lucir su figura, según la costumbre del país, "sobre todo en las casas ilustres", aunque su verdadera función, como vimos, es la seducción de Ignacy. Esta apelación a las "costumbres" recuerda por un lado una situación frecuente en los intercambios entre culturas: la viveza del nacional que, aprovechando la desubicación del extranjero, lo obliga a aceptar, e incluso a replicar, actos estrambóticos en base a ficticias costumbres *ad hoc*. Por otro lado, sin embargo, y en la línea de la lectura que estoy haciendo, es algo más profundo, ya que con esta libre fabricación de la tradición, Gonzalo está trasladando este reino utópico del futuro también hacia el pasado. Las costumbres (argentinas) quedan despojadas del peso de la tradición (polaca).

Entonces, la novela que está más entramada con su tradición nacional, que discute incesantemente con ella, que se aparta y se acerca alternativamente al nacionalismo polaco, quedaría incompleta, sin embargo, sin esa zona de promesas que representa para el autor la Argentina. En

[29] Una de las estrategias de Gombrowicz para describir es la de afirmar y negar consecutivamente, para producir una rarificación del objeto.

Argentina, Gombrowicz se reinventó como escritor, se relacionó con el medio literario, libró batallas por su obra, exploró aspectos nuevos de su personalidad, e instaló un observatorio desde el cual mirar al resto del mundo, incluyendo su tierra natal. Por eso, *Transatlántico*, su novela sobre Polonia, es también un sentido homenaje a la pobreza y la riqueza de su segunda patria.

Conclusión

Hemos visto, entonces, distintas maneras en las que un autor extranjero se inserta, intencionalmente o no, dentro de una tradición local, y puede por tanto ser leído como parte de (o por lo menos en referencia a, para no entrar en la problemática pertenencia) aquella tradición en la que se está inscribiendo, sin invalidar por supuesto la tradición de la que proviene, ya que se trata de multiplicar las lecturas, y no de establecer la validez de una sobre la otra. He tratado de argumentar pues a favor de una lectura 'americanista' de estos autores. Hemos visto que Herzog retoma narrativas que son medulares dentro del imaginario histórico latinoamericano, así como se preocupa también por establecer una conexión visible con la tradición fílmica de la región, y finalmente la localización en la que trabaja le impone condiciones que el director debe permanentemente negociar para poder plasmar su visión personal. El contexto presiona por establecer los términos de su representación, y encuentra en el director apertura y un interés de larga data en la región. Max Aub ha demostrado también un interés y conocimiento de su país de exilio, y ha modelado una sección de su obra en base a la literatura local, inscribiéndose así en esa tradición literaria. Gombrowicz, que toma sus modelos estructurales de la literatura polaca, se preocupa sin embargo de insertar su obra en el medio cultural (no oficial) argentino, es decir, de producir una lectura alternativa de sus novelas a través de un trabajo colectivo de traducción muy detallado que recrea el personalísimo uso de la lengua polaca al dialecto argentino. Además, en su obra, la Argentina desempeña un rol simbólico importante como contraparte de su tierra natal. En el caso de Buñuel, nadie cuestionaría la mexicanidad de las películas que dirigió en este país, al ser productos de la industria y ser producidas bajo sus reglas. Sin embargo, el "cineasta aragonés" hizo paralelamente un cine transnacional, capaz de hablar distintas lenguas fílmicas, que son el sistema de convenciones del

modo de producción cinematográfica adscrito a una nacionalidad, y en particular a la mexicana, estadounidense y francesa. Todos ellos, entonces, con las diversas estrategias que emplean, procuran insertarse en la tradición del espacio que se encuentran habitando, y, entre sus múltiples identidades, forman sin duda parte del cine y la literatura latinoamericanos.

Por otra parte, Buñuel, Aub y Gombrowicz, más o menos contemporáneos los tres, son exiliados en el sentido clásico de que, antes que un acto de voluntad soberana, son las circunstancias de la guerra —la española y la europea— las que los obligan a desplazarse y les cierran la puerta del retorno. Hoy en día este tipo de exilio político no ha desaparecido ni mucho menos; baste recordar los miles de refugiados que provoca cada conflicto de los que atormenta nuestro mundo. Es más, el exilio económico provocado por la extrema y creciente desigualdad entre el Primer y el Tercer mundo se ha incrementado hasta niveles impensados hace cincuenta años, obligando a los países desarrollados a considerar el tema de la inmigración entre los primeros puntos de su agenda política. Al mismo tiempo, sin embargo, y de manera más complementaria que contradictoria, se multiplican en nuestra época las identidades transnacionales de 'ciudadanos del mundo' que ya no guardan la experiencia de lo nacional por haber vivido en diferentes lugares sin que ninguno logre resumir su identidad como sujetos. Los sujetos cosmopolitas se desplazan sin atender mucho a las fronteras nacionales y creando quizás nuevas configuraciones con sus desplazamientos. Herzog es un ejemplo particularmente intenso de un desplazamiento por todos los rincones del planeta y de involucramiento personal con lo más esencial de cada localización.

En uno como en otro caso, de estos autores podemos aprender mucho (y si el trabajo ha sido exitoso, debemos haber aprendido mucho) sobre las complejas negociaciones entre los rastros del lugar que quedó atrás y el efecto del lugar de llegada. En ese ir y venir de exiliados, refugiados, nómades, apátridas, exploradores o turistas se están construyendo culturas que podemos aprender a estudiar siguiendo algunas de las pautas que he trazado en este trabajo. Al estudio reciente del cosmopolitismo transnacional le falta quizás el peso histórico de casos como los que he desarrollado, que muestran que la transnacionalidad no se desliza sin obstáculos, sin fricciones complejas, algunas materiales y otras de índole cultural o simbólica. Por eso creo que el presente trabajo puede ser importante no solamente por lo que muestra y aporta con respecto a estos cuatro autores y sus contextos, sino también porque ellos anticipan una condición esencial de la época en que vivimos, caracterizada por los flujos migratorios de uno y otro lado.

Bibliografía

Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Adame, Domingo. "Max Aub en el contexto del teatro contemporáneo en México", en James Valender y Gabriel Rojo Leyva (eds.), *Homenaje a Max Aub*. México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/ Fondo Eulalio Ferrer, 2005.

Aguilar, Gonzalo Moisés. "La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los hornos*", en íd., *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2009.

Aínsa, Fernando. *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Almesto, Pedrarias de/Vázquez, Francisco. "Relación de todo lo que sucedió en la jornada de Omagua y El Dorado hecha por el gobernador Pedro de Ursúa", en Gaspar de Carvajal, *La aventura del Amazonas.* Madrid: Historia 16, 1986.

Álvarez, Federico. "Max Aub: *Diarios*", en James Valender y Gabriel Rojo Leyva (eds.), *Homenaje a Max Aub.* México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/Fondo Eulalio Ferrer, 2005.

Álvarez Acosta, Miguel. *Muro blanco en roca negra. Novela*. México: Ediciones Cuadernos Americanos, 1952.

Álvarez de Miranda, Ángel. *La metáfora y el mito*. Madrid: Taurus, 1963.

Álvarez Sáenz, Félix. *Crónica de blasfemos.* Lima: Editorial Hipatia, 1986.

Alzandúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza.* San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

Ansión, Juan. *Pishtacos de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea, 1989.

Aub, Max. *Las buenas intenciones.* México: Tezontle, 1954.

— *Jusep Torres Campalans*. México: Tezontle, 1958.

— *Cuentos mexicanos (con pilón)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.

— *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*. México: Libro Mex, 1960.
— *La calle de Valverde.* Xalapa: Universidad Veracruzana, 1961.
— *Teatro completo*. México: Aguilar, 1968.
— *Guía de narradores de la Revolución Mexicana.* México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
— *Diario de Djelfa.* México: Joaquín Mortiz, 1970.
— *La gallina ciega. Diario español*. México: Joaquín Mortiz, 1971a.
— *Pequeña y vieja historia marroquí.* Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans, 1971b.
— *Ensayos mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974a.
— "Prólogo a *Poesía mexicana (1950-60*)", en íd., *Ensayos mexicanos.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974b, p. 272.
— *El laberinto mágico*, 6 vols. Madrid: Alfaguara, 1981.
— *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Madrid: Aguilar, 1985.
— *Crímenes ejemplares*. Madrid: Calambur, 1991.
— *Diarios*, 3 vols. México: Conaculta, 2003.

Ávila Dueñas, Iván Humberto. *El cine mexicano de Luis Buñuel. Estudio analítico de los argumentos y personajes*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía/Conaculta, 1994.

Aznar Soler, Manuel. "Exilio y retorno en *Tránsito* de Max Aub", en íd., *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub.* Sevilla: Renacimiento, 2003.

Balibar, Etienne. "Ambiguous Universality", en íd., *Politics and the Other Scene*. New York: Verso, 2002, pp. 146-176.

Barbachano, Carlos J. *Buñuel*. Barcelona: Salvat, 1986.

Barth, Fredrik. *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. Bergen/London: Universitetsforlaget/Allen & Unwin, 1969.

Basadre, Jorge. *Historia de la república del Perú*. Lima: Ediciones Historia, 1961.

Baxter, John. *Buñuel*. London: Fourth Estate, 1994.

Bayo, Ciro. *Los marañones (leyenda áurea del Nuevo Mundo)*. Madrid: Imprenta de E. Bailly-Baillière, 1913.

Bazin, André/Gray, Hugh (eds.). *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press, 1967.

Bedoya, Ricardo. "En la selva no hay estrellas. El estilo radiofónico", en *Páginas del Diario de Satán* (blog), 15 de abril, 2007, <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2007/04/en-la-selva-no-hay-estrellas-el-estilo.html>.

Bernardi, Auro. *Buñuel: cittadino messicano = Buñuel: ciudadano mexicano*. Genova: Mani, 1999.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 1994.
— "The Commitment to Theory", en Jim Pines y Paul Willemen (eds.), *Questions of Third Cinema*. London: BFI, 1989, pp. 213-218.

Bhaumik, Kaushik. "Consuming 'Bollywood' in the Global Age: the Strange Case of an 'Unfine' World Cinema", en Stephanie Dennison y Song Hwee

Lim (eds.), *Remapping World Cinema.* London/New York: Wallflower Press, 2006, pp. 188-198.
Birri, Fernando. *El alquimista poético-político. Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano, 1956-1991.* Madrid: Cátedra, 1996.
Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein*. New York: Routledge, 2005.
Borges, Jorge Luis. *Discusión.* Buenos Aires: M. Gleizer, 1932.
— "Prólogo" a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel.* Buenos Aires: Losada, 1940.
— *Historia universal de la infamia.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1954.
— *Historia de la eternidad.* Madrid: Alianza, 1971 [1953].
— *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1982 [1944].
— *Seis problemas para don Isidro Parodi.* Madrid: Alianza, 2010 [1942].
Borinsky, Alicia. *One-Way Tickets: Writers and the Culture of Exile*. San Antonio: Trinity University Press, 2011.
Brenner, Anita. *Ídolos tras los altares*. México: Editorial Domés, 1983.
Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1994.
Burns, E. Bradford. *Latin American Cinema: Film and History*. Los Angeles: UCLA Latin American Center/University of California Press, 1975.
Burton, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Latin American Filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986.
— "Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory", en Catherine Grant y Annette Kunh (eds.), *Screening World Cinema: A Screen Reader*. London: Routledge, 2006.
Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
— "Restaging the Universal. Hegemony and the Limits of Formalism", en Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek (eds.), *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogue on the Left*. New York: Verso, 2000, pp. 11-43.
Caltvedt, Lester. "Herzog's *Fitzcarraldo* and the Rubber Era", en *Film and History*, 18 (4), 1988, pp. 74-84.
Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985.
Carvajal, Gaspar de. *La aventura del Amazonas.* Ed. Rafael Díaz Maderuelo. Madrid: Historia 16, 1986.
Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
Castro Arrasco, Dante. *Tierra de pishtacos*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.
Caudet, Francisco. "Max Aub y México", en James Valender y Gabriel Rojo Leyva (eds.), *Homenaje a Max Aub.* México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/Fondo Eulalio Ferrer, 2005.
Chanan, Michael. "The Changing Geography of Third Cinema", en *Screen*, 38 (4), 1997, pp. 372-88.
Chase, Stuart/Chase, Marian Tyler. *Mexico: A Study of Two Americas*. New York: Macmillan, 1931.
Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Colina, José de la/Pérez Turrent, Tomás. *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*. México: Joaquín Mortiz/Planeta, 1986.

Cosío Villegas, Daniel. *La crisis de México*. México: Clío, 1997 [1947].

Crofts, Stephen. "Concepts of National Cinema", en John Hill *et al*. (eds.), *World Cinema. Critical Approaches*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2000.

Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.

Davidson, John E. "As Others Put Plays upon the Stage: Aguirre, Neocolonialism, and the New German Cinema", en *New German Critique*, 60, *Special Issue on German Film History*, 1993, pp. 101-130.

— *Deterritorializing the New German Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe. His Life and Strange, Surprising Adventures*. Philadelphia: Henry Altemus Co., 1897.

Degregori, Carlos Iván. *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Universidad del Pacífico/Instituto de Estudios Peruanos, 2000.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. *Kafka. Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Dennison, Stephanie/Lim, Song Hwee. *Remapping World Cinema.* London/New York: Wallflower Press, 2006.

D'Lugo, Marvin. "The Adventures of Robinson Crusoe: The Transnational Imagination as Cinematic Praxis", en Gastón Lillo (ed.), *Buñuel. El imaginario transcultural.* Ottawa: Legas, 2003a.

— "Authorship, Globalization, and the New Identity of Latin American Cinema: From the Mexican 'Ranchera' to Argentinian 'Exile'", en Anthony R. Guneratne (ed.), *Rethinking Third Cinema*. London/New York: Routledge, 2003b, pp. 103-125.

Elsaesser, Thomas. *New German Cinema. A History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.

Evans, Peter William. *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire*. Oxford: New York: Clarendon Press/Oxford University Press, 1995.

Ezra, Elizabeth/Rowden, Terry. *Transational Cinema. The Film Reader.* London/New York: Routledge, 2006.

Faber, Sebastiaan. *Exile and Cultural Hegemony. Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.

Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1963. [Edición original, *Les damnés de la terre.* Paris: Editions Maspero. Primera edición en español, *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.]

Franco, Jean. "High-Tech Primitivism: The Representation of Tribal Societies in Feature Films", en John King *et al*. (eds.), *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas.* London: BFI, 1993.

François, Cécile. "*Tangos, el exilio de Gardel* o la revolución estética de Fernando Solanas", en *Ciberletras*, 13, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/francois.htm>, s. a.

Friedberg, Lilian/Hall, Sara. "Drums Along the Amazon: The Rhythm of the Iron System in Werner Herzog's *Fitzcarraldo*", en Stephan K. Schindler y Lutz Peter Koepnick (eds.), *The Cosmopolitan Screen. German Cinema and the Global Imaginary, 1945 to the Present.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007.

Fritze, Ronald H. "Werner Herzog's Adaptation of History in *Aguirre, the Wrath of God*", en *Film and History*, 15 (4), 1985, pp. 74- 86.

Fuentes, Víctor. *Buñuel en México. Iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses/Diputación Provincial de Teruel/Gobierno de Aragón, 1993.

— *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*. Madrid: Tabla Rasa, 2005.

Funes, Jorge Ernesto. *Una lanza por Lope de Aguirre*. Buenos Aires: Platero, 1984.

Gabriel, Teshome H. *Third Cinema in the Third World.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

— "Colonialism and 'Law and Order' Criticism", en *Screen*, 27 (3-4), 1986, pp. 140-148.

— "Towards a Critical Theory of Third World Films", en Jim Pines y Paul Willemen (eds.), *Questions of Third Cinema*. London: BFI, 1989.

Gaos, José. "La adaptación de un español a la sociedad americana", en *Revista de Occidente*, 38, 2ª época, 1966.

García Espinosa, Julio. "Por un cine imperfecto", en íd., *La doble moral del cine.* Santafé de Bogotá: Voluntad, 1995.

García Márquez, Gabriel/Vargas Llosa, Mario. *La novela en América Latina. Diálogo*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, 1991.

Gasparini, Pablo. *El exilio procaz. Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Getino, Octavio. "Hacia una cinematografía legalizada por el pueblo", en Alberto Híjar (ed.), *Hacia un Tercer Cine. Antología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

Getino, Octavio/Solanas, Fernando. "Hacia un Tercer Cine", en Alberto Híjar (ed.), *Hacia un Tercer Cine. Antología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972a [1969].

— "Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine", en Alberto Híjar (ed.), *Hacia un Tercer Cine. Antología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972b [1971].

— *A diez años de "Hacia un Tercer Cine".* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Gombrowicz, Rita. *Gombrowicz en Argentina, 1939-1963*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2008.

Gombrowicz, Witold. *Ferdydurke. Novela.* Buenos Aires: Argos, 1947.

— *Three Novels*. New York: Grove Press, 1978.

— *Testamento. Entrevistas con Dominique de Roux*. Barcelona: Anagrama, 1991.

— "Aurora (Plaqueta)", en *Diario de Poesía.* Buenos Aires, primavera, 1999a [1947].
— *Cosmos*. Barcelona: Planeta, 1999b.
— *Diario Argentino*. Trad. Sergio Pitol. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
— *Pornografía*. Trad. Gabriel Ferrater. Barcelona: Seix Barral, 2002.
— *Transatlántico*. Trad. Kasimierz Piekarek y Sergio Pitol. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
Greene, Graham. *El poder y la gloria*. Trad. J. R. Wilcock. Buenos Aires: Emecé, 1952.
Grzegorczyk, Marzena. "Formed Lives, Formless Traditions: The Argentinean Legacy of Witold Gombrowicz", en Ewa Płonowska Ziarek (ed.), *Gombrowicz's Grimaces. Modernism, Gender, Nationality.* Albany: State University of New York Press, 1998, pp. 135-148.
Gubern, Román. *Cine español en el exilio, 1936-1939*. Barcelona: Lumen, 1976.
Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados. Literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
Guneratne, Anthony R. "Introduction: Rethinking Third Cinema", en Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake y Sumita S. Chakravarty (eds.), *Rethinking Third Cinema*. London/New York: Routledge, 2003.
Guneratne, Anthony R./Dissanayake, Wimal/Chakravarty, Sumita S. (eds.). *Rethinking Third Cinema*. London/New York: Routledge, 2003.
Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialéctica del espectador.* La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.
Hera, Alberto de la. "El *San Juan* de Max Aub", en Gonzalo Santonja (ed.), *Aproximación a Max Aub*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 117-122.
Hershfield, Joanne. *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: University of Arizona Press, 1996.
Herzog, Werner. *Aguirre, the Wrath of God. Screenplays*. New York: Tanam Press, 1980.
— *Conquista de lo inútil. Diario de filmación de Fitzcarraldo*. Buenos Aires: Entropía, 2008.
— *Fitzcarraldo: The Original Story*. San Francisco: Fjord Press, 1982.
Herzog, Werner/Cronin, Paul (eds.). *Herzog on Herzog*. London/New York: Faber and Faber, 2002.
Híjar, Alberto. *Hacia un Tercer Cine. Antología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
Hill, John *et al*. (eds.). *World Cinema: Critical Approaches*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2000.
Huxley, Aldous. *Más allá del Golfo de México*. Trad. Leal Rey. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
Jan Mohamed, Abdul R. "Worldliness-Without-World, Homelessness as Home: Towards a Definition of the Specular Border Intellectual", en Michael Sprinker (ed.), *Edward Said: A Critical Reader.* Oxford/Cambridge: Blackwell, 1992.
Joffré, Sara. "La hija de Lope", en íd. *Obras para la escena.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.

Jos, Emiliano. *Ciencia y osadía sobre Lope de Aguirre El Peregrino*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1950.

Kinder, Marsha. *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press, 1993.

King, John. *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. London: BFI, 1993.

— *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. London/New York: Verso, 2000.

Laclau, Ernesto. "Universalism, Particularism and the Question of Identity", en íd., *Emancipation(s)*. New York: Verso, 1996, pp. 20-35.

Lawrence, D. H. *La serpiente emplumada*. Trad. Carmen Gallardo de Mesa. Buenos Aires: Losada, 2005.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul/Endymion, 1994.

Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1972.

— *Tristes tropiques.* Trad. John Weightman y Doreen Weightman. London: Cape, 1973.

Lewis, Bart L. *The Miraculous Lie: Lope De Aguirre and the Search for El Dorado in the Latin American Historical Novel*. Lanham: Lexington Books, 2003.

Lillo, Gastón. *Género y transgresión. El cine mexicano de Luis Buñuel*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1994.

Malraux, André. *Sierra de Teruel*. México: Ediciones Era, 1968.

Matthiessen, Peter. *Midnight Turning Gray: Short Stories*. Bristol: Ampersand Press, Roger Williams College, 1984.

Mercado Jarrín, Edgardo. *El conflicto con Ecuador*. Lima: Ediciones Rikchay, 1981.

Mérimée, Prosper. *Carmen*. Chicago: ARTFL Project, 1996.

Meyer, Eugenia. "Los tiempos mexicanos de Max Aub", en James Valender y Gabriel Rojo Leyva (eds.), *Homenaje a Max Aub.* México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005.

Millán Agudo, Francisco J. *Las huellas de Buñuel. Influencias en el cine latinoamericano*. Teruel/Calanda: Diputación Provincial de Teruel/Instituto de Estudios Turolenses/Gobierno de Aragón/Centro Buñuel Calanda/Caja Rural de Teruel, 2004.

Mockus, Antanas. *Cultura ciudadana en Bogotá. Nuevas perspectivas.* Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2009.

Monegal, Antonio. *Luis Buñuel de la Literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos, 1993.

Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Muñoz Molina, Antonio/Aub, Max. *Destierro y destiempo. Dos discursos de ingreso en la Academia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

Mutis, Álvaro. *La nieve del Almirante.* Madrid: Alianza, 1986.

Naficy, Hamid. *Home, Exile, Homeland. Film, Media and the Politics of Place*. New York: Routledge, 1999.

— *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking.* Princeton: Princeton University Press, 2001.

Nagib, Lúcia. *Werner Herzog. O cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

— "Towards a Positive Definition of World Cinema", en Stephanie Dennison y Hwee Lim Song (eds.), *Remapping World Cinema.* London/New York: Wallflower Press, 2006, pp. 30-37.

Naharro Calderón, José María. "Max Aub y los 'universos concentracionarios'", en James Valender y Gabriel Rojo Leyva (eds.), *Homenaje a Max Aub.* México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005.

Naipaul, V. S. *The Loss of El Dorado. A History*. New York: Vintage Books, 1984 [1970].

Nogueira, Miriam. "Buñuel e Fellini, um paralelo possível", en Eduardo Peñuela Cañizal (ed.), *Um jato na contramão. Buñuel no México.* São Paulo: COM-ARTE/ECA/Editora Perspectiva, 1993.

Oleza, Joan. "Max Aub entre Petreña y Buñuel. Estrategias del antagonismo", en James Valender y Gabriel Rojo Leyva (eds.), *Homenaje a Max Aub*. México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005.

Ortega, Julio. *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

Ortiz, Dionisio. *El Pachitea y el Alto Ucayalí. Visión histórica de dos importantes regiones de la selva peruana*. Lima: Impr. Editorial San Antonio, 1974.

Ospina, William. *El País de la Canela*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008.

Otero Silva, Miguel. *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos, 1947.

Peñuela Cañizal, Eduardo. *Um jato na contramão. Buñuel no México*. São Paulo: COM-ARTE/ECA/Editora Perspectiva, 1993.

Peters, John Durham. "Nomadism, Diaspora, Exile: The Stakes of Mobility within the Western Canon", en Hamid Naficy (ed.), *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place.* New York: Routledge, 1999, pp. 17-41.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

— *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte/Universidad Nacional del Litoral, 1990 [1986].

Pines, Jim/Willemen, Paul. *Questions of Third Cinema*. London: BFI, 1989.

Piñera, Virgilio/Arrufat, Antón. *Poesía y crítica*. México: Conaculta, 1995.

Płonowska Ziarek, Ewa. *Gombrowicz's Grimaces. Modernism, Gender, Nationality*. Albany: State University of New York Press, 1998.

Polentini Wester, Juan Carlos. *El Paí Titi*. Lima: Asociación Librería Editorial Salesiana, 1999.

Posse, Abel. *Daimón*. Barcelona: Argos, 1978.

Prager, Brad. *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*. London: Wallflower, 2007.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

— *La ciudad letrada.* Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Ramírez Berg, Charles. "The Cinematic Invention of Mexico: The Poetics and Politics of the Fernández-Figueroa Style", en Chon A. Noriega y Steven Ricci (eds.), *The Mexican Cinema Project.* Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 1994, pp. 16-22.

Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: P. Robredo, 1938.

Rentschler, Eric. *West German Filmmakers on Film. Visions and Voices*. New York: Holmes & Meier, 1988.

Reyna, Ernesto. *Fitzcarrald, el rey del caucho.* Lima: P. Barrantes C., 1942.

Riccio, Alessandra. "Witold Gombrowicz o de la ingratitud (la traducción de *Ferdydurke*)", en *Inti*, 48, 1998.

Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.

Robles Godoy, Armando *et al*. *La muralla verde*. Skokie: Texture Films, 1985.

Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra Embrafilme, 1981.

— *Revisão. Crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1963].

Rodríguez Pastor, Humberto (ed.). *La antropología en el Perú. Primer Congreso Nacional de Investigaciones en Antropología*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1985.

Rony, Fatimah Tobing. *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press, 1996.

Rotellar, Manuel. "Luis Buñuel en Filmófono", en *Cinema*, 37, 2002.

Rubio, Isaac. "Buñuel en España", en Gastón Lillo (ed.), *Buñuel. El imaginario transcultural = l'Imaginaire transculturel = The Transcultural Imaginary*. Ottawa: Legas, 2003.

Ruiz, Adilson. "Buñuel, Um Cineasta no Exilio", en Eduardo Peñuela Cañizal (eds.), *Um jato na contramão. Buñuel no México.* São Paulo: COM-ARTE/ECA/Editora Perspectiva, 1993.

Russell, Dominique. "Blinding Women. Buñuel, Feminism and Representation of Rape", en Gastón Lillo (ed.), *Buñuel. El imaginario transcultural = l'Imaginaire transculturel = The Transcultural Imaginary*. Ottawa: Legas, 2003.

Saer, Juan José. "La perspectiva exterior", en José Tcherkaski (ed.), *Las cartas de Gombrowicz.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1991.

Sanchis Sinisterra, José. "Lope de Aguirre, Traidor", en íd., *Trilogía americana.* Madrid: Cátedra; 1996.

Sandford, John. *The New German Cinema*. London: O. Wolff, 1980.

Sanjinés, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo.* México: Siglo Veintiuno Editores, 1979.

Sanz Álvarez, María Paz. "Vivir en España desde la distancia: el transterrado Max Aub", en Ignacio Soldevila Durante y Dolores Fernández Martínez (eds.), *Max Aub veinticinco años después.* Madrid: Editorial Complutense, 1999, pp. 159-178.

— *La narrativa breve de Max Aub*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004.

Sen, Krishna. "What's Oppositional in Indonesian Cinema?", en Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake y Sumita S. Chakravarty (eds.), *Rethinking Third Cinema*. London/New York: Routledge, 2003.

Sender, Ramón J. *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. Barcelona: Bruguera, 1981.

Seton, Marie. *Sergei M. Eisenstein, a Biography*. New York: A. A. Wyn, 1952.

Shaw, Deborah. *Contemporary Cinema of Latin America. Ten Key Films*. New York: Continuum, 2003.

Shohat, Ella/Stam, Robert. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London/New York: Routledge, 1994.

Sjöholm, Cecilia. *Kristeva and the Political*. London/New York: Routledge, 2005.

Smith, Paul Julian. "From Brussels to Madrid: EU-US Audiovisual Relations and Spanish TV Production", en Federico Bonaddio y Xon de Ros (eds.), *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*. Oxford: European Humanities Research Centre/University of Oxford, 2003a, pp. 177-182.

— "Transatlantic Traffic in Recent Mexican Films", en *Journal of Latin American Cultural Studies*, 12 (3), 2003b, pp. 389-400.

Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

Stock, Ann Marie. *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Taranger, Marie-Claude. "Le dialogue interculturel chez Buñuel. Les films français et l'hispanité", en Gastón Lillo (ed.), *Buñuel. El imaginario transcultural = l'Imaginaire transculturel = The Transcultural Imaginary.* Ottawa: Legas, 2003.

Thompson, Ewa M. *Witold Gombrowicz*. Boston: Twayne Publishers, 1979.

Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive. Savage Intellects, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Torrente Ballester, Gonzalo. *Lope de Aguirre: crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*, en íd., *Teatro.* Barcelona: Destino, 1982.

Usabel, Gaizka S. de. *The High Noon of American Films in Latin America*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

Uslar Pietri, Arturo. *El camino de El Dorado*. Buenos Aires: Losada, 1947.

Valdivieso, Miquel, E. *El drama oculto. Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1992.

Valender, James. "Max Aub y su *Antología de poesía mexicana (1950-1960)*", en James Valender y Gabriel Rojo Leyva (eds.), *Homenaje a Max Aub*. México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005, pp. 215-234.

Varese, Stefano. *La sal de los cerros. Resistencia y utopía en la Amazonía peruana*. Lima: Congreso del Perú, 2006.

Vargas Llosa, Mario. *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

— *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta, 1993.

— *El sueño del celta*. Madrid: Alfaguara, 2010.
Vázquez Martin, Eduardo. "Max Aub traduce a Ibn Abu Hakin desde el Puerto de Veracruz y frente al mar Mediterráneo", en Gonzalo Santonja (eds.), *Aproximación a Max Aub*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
Vega Alfaro, Eduardo de la. *La aventura de Eisenstein en México*. México: Cineteca Nacional, 1998.
Vermeren, Patrice/González, Horacio. *Paul Groussac. La lengua emigrada*. Buenos Aires: Colihue, 2007.
Wayne, Mike. *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*. London/Sterling: Pluto, 2001.
Weinrichter, Antonio. *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*. Madrid: Ocho y Medio, 2007.
Woll, Allen L. *The Latin Image in American Film*. Los Angeles: Latin American Center Publications/University of California Press, 1980.

Filmografía

Alcoriza, Luis. *Tiburoneros* (1963).
— *Tarahumara* (1965).
— *Mecánica Nacional* (1972).
— *Presagio* (1974).
Blank, Les. *Werner Herzog Eats his Shoe* (1980).
— *Burden of Dreams* (1982).
Bracho, Julio. *Distinto Amanecer* (1943).
Birri, Fernando. *Tire dié* (1960).
Buñuel, Luis. *Un chien andalou* (1929).
— *L'âge d'or* (1930).
— *Las Hurdes (Tierra sin pan)* (1933).
— *Gran Casino* (1947).
— *Los olvidados* (1950).
— *Susana* (1951).
— *La hija del engaño* (1951).
— *Una mujer sin amor* (1952).
— *Robinson Crusoe* (1952).
— *El bruto* (1953).
— *Él* (1953).
— *Abismos de pasión* (1953).
— *El río y la muerte* (1954).
— *Ensayo de un crimen* (1955).
— *Cela s'appelle l'aurore* (1955).
— *La mort en ce jardin* (1956).
— *La fièvre monte a El Pao* (1959).
— *Nazarín* (1959).
— *The Young One* (1960).

— *Viridiana* (1961).
— *El ángel exterminador* (1962).
— *Journal d'une femme de chambre* (1964).
— *Simón del Desierto* (1965).
— *Tristana* (1970).
Costa-Gavras. *Missing* (1982).
De Andrade, Joaquim Pedro. *Macunaima* (1969).
Eisenstein, Sergei. *Que viva México* (1979).
Flaherty, Robert. *Nanook of the North* (1922).
Frrara, Abel. *The Bad Lieutenant* (1992).
García Espinosa, Julio. *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1967).
Gutiérrez Alea, Tomás. *Memorias del subdesarrollo* (1968).
Herzog, Werner. *Herakles* (1962).
— *Signs of Life* (1968).
— *Fata Morgana* (1971).
— *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972).
— *The Enigma of Kaspar Hauser* (1974).
— *Heart of Glass* (1976).
— *Woyzeck* (1979).
— *Fitzcarraldo* (1982).
— *Where the Green Ants Dream* (1984).
— *Ballad of the Little Soldier* (1984).
— *The Dark Glow of the Mountains* (1984).
— *Cobra Verde* (1987).
— *Scream of Stone* (1991).
— *Lessons of Darkness* (1992).
— *Little Dieter Needs to Fly* (1997).
— *Wheel of Time* (2003).
— *The White Diamond* (2004).
— *Grizzly Man* (2005).
— *Rescue Dawn* (2006).
— *Encounters at the End of the World* (2007).
— *Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans* (2009).
— *My Son My Son What Have Ye Done* (2009).
Kubrick, Stanley. *Spartacus* (1960).
Littín, Miguel. *El chacal de Nahueltoro* (1969).
Lynch, David. *Dune* (1984).
Malraux, André y Max Aub. *L'Espoir / Sierra de Teruel* (1945).
Martínez Solares, Gilberto. *El globo de Cantolla* (1943).
Morris, Errol. *Gates of Heaven* (1978).
Pereira dos Santos, Nelson. *Vidas Secas* (1963).
— *Como era gostoso o meu francés* (1971).
Pontecorvo, Gillo. *La batalla de Argel* (1966).
Robles Godoy, Armando. *En la selva no hay estrellas* (1967).
— *La muralla verde* (1970).
Ruiz, Raúl (Raoul). *Diálogos de exiliados* (1975).

— *Hipótesis del cuadro robado* (1978).
— *El tiempo recobrado* (1999).
Sanjinés, Jorge. *Sangre de cóndor / Yawar Malku* (1969).
— *La nación clandestina* (1985).
— *Para recibir el canto de los pájaros* (1995).
Saura, Carlos. *El Dorado* (1988).
Sembene, Ousmane. *Mandabi* (1968).
— *Xala* (1975).
— *Guelwaar* (1992).
Soffici, Mario. *La cabalgata del circo* (1945).
Solanas, Fernando. *La hora de los hornos* (1968), codirigida con Octavio Gettino.
— *Los hijos de Fierro* (1973).
— *Tangos, el exilio de Gardel* (1984).
Solás, Humberto. *Lucía* (1968).
VV.AA. *Lejos de Vietnam* (1967).

Índice analítico

Abismos de pasión (1953) 126, 133, 155
Acevedo-Muñoz, Ernesto 118, 124, 125, 132-134, 137, 138, 173
Adorf, Mario 92, 94
Aguilar, Gonzalo 23, 24, 26, 169
Aguirre, der Zorn Gottes (1972) / *Aguirre, la ira de Dios* (1972) 63, 69, 72, 73
Aguirre, Lope de 63, 64, 66-72, 74-86, 89, 96, 97, 103, 105, 108, 110, 113, 164
Aínsa, Fernando 64, 65
Albany, Fernande 142
Alberti, Rafael 170
Alcoriza, Luis 131, 136
Almesto, Pedrarias de 66, 67, 71
Álvarez Acosta, Miguel 144, 146-148
Anderson, Benedict 130, 211
Araujo, Joachim C. 89
Arlt, Roberto 205, 216, 218
Atienza, Inés de 70, 74, 78
Aventuras de Juan Quin Quin, (1967) 38
Bad Lieutenant (1992) 106, 107, 112-116
Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans (2009) 106, 107, 112, 113
Bajtín, Mijaíl 46
Balibar, Etienne 10
Ballad of the Little Soldier (1984) 68
Barletta, Leónidas 221
Basadre, Jorge 88, 90
Baviera, José 139, 142
Baxter, John 149, 150
Bazin, André 22, 26, 35, 117, 127
Belaúnde, Fernando 102
Bello, Andrés 10, 11
Benedit de Debenedetti, Cecilia 202
Bhabha, Homi 9, 45-47
Bhaumik, Kaushik 48, 52
Bioy Casares, Adolfo 202, 215
Birri, Fernando 22, 39, 134
Blank, Les 60, 90-92, 95
Blondy, François 209
Bolívar, Simón 68, 76, 77
Borges, Jorge Luis 11, 27, 28, 71, 152, 202, 207, 210, 214-218, 221, 223
Borinsky, Alicia 202, 204, 209
Bracho, Julio 185, 186, 188
Brontë, Emily 155
Brook, Claudio 157
Burton, Julianne 44, 46
Butler, Hugo 154, 157
Butler, Judith 10, 226
Cage, Nicolas 113
Caltvedt, Lester 89, 90
Camus, Albert 209, 212
Cárdenas, Lázaro 121, 178
Carriere, Jean Claude 136
Carvajal, Gaspar de 67, 82, 84
Casement, Roger 89
Castejón, Blanca de 182
Cazals, Felipe 123
Cela s'appelle l'aurore (1955) 133, 160, 161, 163
Cernuda, Luis 121

Cobra verde (1987) 108
Colina, José de la 125, 128, 130, 139, 140, 144, 146, 151-153, 156-159, 162-164, 166
Como era gostoso o meu francês (1971) 104
Cortázar, Julio 218
Cosío Villegas, Daniel 132
Costa-Gavras 50
Crofts, Stephen 25
Chanan, Michael 23, 36, 38, 39
D'Lugo, Marvin 55, 56, 134, 140, 150, 152, 156
Dalí, Salvador 170
Dancigers, Óscar 123, 137
Darío, Rubén 12
De Andrade, Joaquim Pedro 104
De Andrade, Mario 104
De Andrade, Oswald 11
De Guzmán, Fernando 66, 70, 71, 75-77, 80
Defoe, Daniel 150, 151, 153, 154
Deleuze, Gilles 144, 145, 164, 215
Dennison, Stephanie 48, 51, 53
Distinto amanecer (1943) 169, 185, 187, 189
Dos Passos, John 174
Dourif, Brad 108
Dune (1984) 108
Eisenstein, Sergei 35, 119-123, 132
Él (1953) 124, 126, 141
El ángel exterminador (1962) 123, 124, 133, 164, 165
El bruto (1953) 126, 132, 143, 146
El Dorado, 1988 69, 78
El globo de Cantolla (1943) 182
El río y la muerte (1954) 118, 126, 135, 141, 143, 144, 149, 155, 167
En la selva no hay estrellas (1967) 100
Encounters at the End of the World (2007) 106
Ensayo de un crimen (1955) 124, 126, 140, 141
Espoir (1945) 184, 185
Evans, Peter William 127, 130-132
Ezra, Elizabeth 48, 53, 54
Faber, Sebastiaan 176, 178-181
Fanon, Frantz 27, 33, 41, 48
Fata Morgana (1971) 63
Felipe, León 121, 131
Félix, María 162
Fernández, Emilio "Indio" 121, 156
Fernández, Macedonio 202, 205, 216, 217
Ferrara, Abel 107, 112, 115
Figueroa, Gabriel 121
Finkenlstein, William 113, 114
Fitzcarraldo (1982) 60, 61, 63, 82, 86, 90, 95-98, 100, 101, 103-105, 112
Flaherty, Robert 99
Franco, Francisco 178, 185, 186, 190, 191
Franco, Jean 92, 96
François, Cécile 30
Fritze, Ronald 67, 80, 85
Fuentes, Víctor 94, 123-125, 131, 133, 150, 154, 155, 158, 160, 161, 164
Gabriel, Teshome 21, 27, 39-44, 46, 49-51, 56
Gaos, José 121, 176, 178, 179
García Espinosa, Julio 35-38, 46, 49
García Lorca, Francisco 123, 170, 183
García Márquez, Gabriel 11, 151, 153, 218
Gardel, Carlos 56
Gasparini, Pablo 199, 204, 205, 207, 208, 213, 214, 216-218, 220, 222, 225-227
Gates of Heaven (1978) 60
Getino, Octavio 20-30, 32-35, 37, 38, 41-43, 50-52
Gide, André 212
Girondo, Oliverio 217
Gombrowicz, Rita 17, 56, 183, 197-229, 231, 232
Gonzáles Martínez, Enrique 195
Gorostiza, José 195
Gran Casino (1947) 118, 123, 135-138, 140, 149, 154, 163, 184
Griffith, D.W. 159
Grizzly Man (2005) 106, 110
Groussac, Paul 16

Gubern, Román 121, 140
Guerra, Ruy 104, 111
Guillén, Claudio 174
Guneratne, Anthony 13, 28, 38, 47, 49, 51, 56
Gutiérrez Alea, Tomás 33, 39, 49, 50, 56
Heart of Glass (1976) 112
Herakles (1962) 60, 109
Hermosillo, Jaime Humberto 123
Hershfield, Joanne 188
Híjar, Alberto 21, 39
Hitchcock, Alfred 114, 127
Huston, John 35, 72
Ivens, Joris 34
Jagger, Mick 92, 94
Jan Mohamed, Abdul R. 167, 178, 179
Jeleński, Konstanty 209
Journal d'une femme de chambre (1964) 160
Kaspar Hauser (1974) 63
Kinder, Marsha 129, 134
Kinski, Klaus 78, 82, 92-94, 98
Kubrick, Stanley 108, 158, 159
Kurosawa, Akira 52
L'âge d'or (1930) 117, 122, 160
La batalla de Argel (1966) 23, 50
La cabalgata del circo (1945) 140
La fièvre monte a El Pao (1959) 133, 160, 162
La hija del engaño (1951) 126, 132, 136, 143
La hora de los hornos (1968) 22-24, 28, 30-34, 38, 41, 50, 55
La mort en ce jardin (1956) 118, 133, 160, 162, 163, 175
La muralla verde (1970) 101-103
Laclau, Ernesto 9, 10
Lamarque, Libertad 136, 139, 140, 142
Laplace, Martin 93, 94
Las Hurdes (Tierra sin pan) (1933) 124, 129, 137
Lejeune, Phillipe 212
Lejos de Vietnam (1967) 23
Lessons of Darkness (1992) 68
Lewis, Bart 64-66, 72, 73, 83
Lida, Raimundo 205
Lillo, Gastón 125, 126, 133, 140
Lim, Song Hwee 48, 51
Littín, Miguel 39
Little Dieter Needs to Fly (1997) 68, 107
Los hijos de Fierro (1973) 29
Los olvidados (1950) 117, 123, 124, 126, 127, 132, 134, 156, 176, 185, 186
Lynch, David 108
Macunaíma (1969) 104
Magdaleno, Mauricio 195
Malraux, André 184, 185
Mallea, Eduardo 201, 214, 215
Mariátegui, José Carlos 11
Marker, Chris 34
Martínez Baena, Carlos 141
Martínez Estrada, Ezequiel 207
Mastronardi, Carlos 201
Matthiessen, Peter 157
Mauch, Tomas 93
Maupassant, Guy de 155
Menéndez Pidal, Ramón 130
Merimée, Próspero 192-194
Mickiewicz, Adam 198, 211
Millán, Francisco 127, 132, 134
Missing (1982) 50
Mizoguchi, Kenji 52
Monegal, Antonio 153
Monsiváis, Carlos 124, 150
Montes, Yolanda "Tongolele" 195
Moreno, Mario "Cantinflas" 195
Morris, Errol 60
Mujica Láinez, Manuel 28, 214
Muñoz Molina, Antonio 174, 175
Murúa, Lautaro 22, 111, 112
My Son, My Son, What Have Ye Done (2009) 106, 114
Nabokov, Vladimir 16
Nadeu, Maurice 209
Naficy, Hamid 12, 24, 48, 54-56, 123, 129, 135
Nagib, Lúcia 48, 52, 53, 72, 80, 104
Nanook of the North (1922) 99
Nazarín (1959) 124, 126, 133, 155, 160, 173

Negrete, Jorge 136, 137, 139
Nogueira, Miriam 130, 131
Nugkuag, Evaristo 91
O'Herlihy, Dan 155, 156
Obieta, Adolfo de 202, 203
Ocampo, Silvina 202
Ocampo, Victoria 202, 220
Orellana, Francisco de 67, 82, 84, 86
Ortega, Julio 65
Otero Silva, Miguel 66, 68-70, 74, 76-80, 82, 83, 85, 86
Ozu, Yasujiro 52
Paz, Octavio 132, 181, 192, 195
Pepper, George 154, 157
Pereira dos Santos, Nelson 32, 35, 104
Pérez Galdós, Benito 155, 170
Piglia, Ricardo 200, 205, 214-218
Pines, Jim 21, 41, 45, 46
Piñera, Virgilio 199, 202, 204, 205, 207, 209, 215-217, 219, 221, 228
Pizarro, Gonzalo 63, 67, 74, 97
Plonowska, Eva 200
Pontecorvo, Gillo 23, 50
Posse, Abel 69-71, 81-86, 164
Que viva México (1979) 119-121
Raleigh, Sir Walter 65
Rama, Ángel 12, 152
Ramírez Berg, Charles 120, 121, 123, 150
Ramos, Samuel 192
Ray, Satyajit 52
Rejano, Juan 121, 181
Rescue Dawn (2006) 106, 107
Reyes, Alfonso 195
Reyna, Ernesto 86-88, 90
Riccio, Alejandra 208, 209, 215
Ripstein, Arturo 56, 123, 185
Rivera, José Eustasio 73, 164
Robards, Jason 92, 94
Robinson Crusoe (1952) 118, 133, 149, 150, 152, 155, 157, 164, 167
Robles Godoy, Armando 88, 100, 101, 103, 104
Rocha, Glauber 20, 30, 32-37, 39, 41, 42, 46, 52, 104, 127
Rodó, José Enrique 10
Rodríguez Tomeu, Humberto 202, 203
Rouch, Jean 35
Rowden, Terry 48, 53, 54
Ruiz, Raúl 16, 39, 137
Rulfo, Juan 195
Russell, Dominique 126, 127
Sábato, Ernesto 202, 204, 205
Sadoul, Georges 127
Saer, Juan José 215-218
Sánchez Vidal, Agustín 125, 128, 130, 133, 137, 139, 140, 143, 146, 151, 155, 158, 161
Sanjinés, Jorge 39
Saura, Carlos 69, 70, 78, 79, 130
Saxer, Walter 88, 94, 97, 107, 108
Scream of Stone (1991) 106-108, 110-113, 116
Schroeter, Werner 93
Sembène, Ousmane 21, 39, 49
Sen, Krishna 47
Sender, Ramón 66, 67, 69, 70, 73-75, 77-80, 82, 83, 85, 86
Shohat, Ella 21, 24, 25, 27, 29, 42, 47-51, 53
Sienkiewicz, Henryk 198, 211
Signs of Life (1968) 110
Simón del Desierto (1965) 124, 133
Sinclair, Upton 120
Smith, Paul Julian 14
Solanas, Fernando "Pino" 20-35, 37, 38, 41-43, 49-52, 56
Solás, Humberto 39, 42
Spartacus (1960) 108
Stam, Robert 21, 24, 25, 27, 29, 42, 47-51, 53, 54
Stern, Miroslava 140
Susana (1951) 126, 128, 132, 143, 146
Sutherland, Donald 109
Tangos, el exilio de Gardel (1984) 30, 32, 56
Taranger, Marie-Claude 134
The Bad Lieutenant (1992) 106, 107, 112-116
The Dark Glow of the Mountains (1984) 107
The White Diamond (2004) 106

The Young One (1960) 133, 149, 150, 154, 155, 158-160
Thompson, Ewa 211, 223
Tobing Rony, Fatimah 99
Torres Bodet, Jaime 195
Treadwell, Timothy 110
Tristana (1970) 127, 129, 172
Un chien andalou (1929) 117
Una mujer sin amor (1952) 126, 132, 155
Ursúa, Pedro de 63, 66, 67, 69-71, 73-75, 77-80, 97, 104
Usigli, Rodolfo 195
Uslar Pietri, Arturo 66, 67, 69-75,77-79, 82, 83, 85
Valender, James 180, 181
Varese, Stefano 102-103
Vargas Llosa, Mario 73, 75, 89, 95, 218
Vargas, Chavela 111, 112
Velo, Carlos 131
Vidas Secas (1963) 32, 35
Vignati, Jorge 91-93, 95
Villaurrutia, Xavier 195
Viridiana (1961) 127, 129
Vivanco, César 88, 91, 92, 94, 95, 97
Wayne, Mike 26, 27, 47, 50, 52, 56
Weber, Michel 138
Welles, Orson 35
Werner Herzog Eats His Shoe (1980) 60
Wheel of Time (2003) 60
Where the Green Ants Dream (1984) 63
Willemen, Paul 21, 27, 33, 36, 41, 43-46, 49
Woolf, Virginia 215
Woyzeck (1979) 108
Zambrano, María 121

IBEROAMERICANA VERVUERT

Algunos grandes creadores del cine y la literatura universales pasaron desde unos años hasta varias décadas, y en cualquier caso una porción muy significativa de sus vidas, en América Latina, y desde esta parte del mundo produjeron algunas de sus obras más consagradas. Sin embargo, la lectura de su obra suele vincularse, casi exclusivamente, con la problemática y discusiones propias de su lugar de origen europeo, en este caso . En este libro se ensaya una lectura latinoamericanista de cuatro autores canónicos los españoles Luis Buñuel y Max Aub, el alemán Werner Herzog, y el polaco Witold Gombrowicz , prestando particular atención al diálogo y negociación que establecen con sus lugares de residencia, para integrarlos en la tradición cultural de este continente. Para ello, esta aproximación se interesa por los mecanismos de representación que operan dentro del texto, pero más aún por los procesos de producción y circulación de los mismos. En el trabajo colectivo, característico del cine, pero también en los mecanismos de producción, circulación y consumo de las obras literarias, la localización moldea también el producto final.

NUEVOS HISPANISMOS

Javier de Taboada, Ph. D. en Literatura Hispánica por Harvard University, se desenvuelve actualmente como investigador en la Casa de la Literatura Peruana, y como profesor en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Es miembro fundador de la Asociación Iberoamericana de Artes y Letras. Ha publicado artículos en diversas revistas y compilaciones académicas de Perú, EE.UU. y Argentina.

CASA DE LA LITERATURA PERUANA

creative commons
LICENCIA CREATIVE COMMONS